
BACHELORARBEIT

Herr
Moritz Schmejkal

Der Ursprung des Bösen

**Ist Michael Haneke's
„Das weiße Band“ ein Modell
für die Entstehung von Gewalt
in Gesellschaften?**

2016

BACHELORARBEIT

Der Ursprung des Bösen

Ist Michael Haneke „Das weiße Band“ ein Modell für die Entstehung von Gewalt in Gesellschaften?

Autor:
Moritz Schmejkal

Studiengang:
Film & Fernsehen / Regie

Seminargruppe:
FF12wR3-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Simon Grohe (Bachelor of Arts)

BACHELOR THESIS

The origin of evil

Is Michael Haneke's "The White Ribbon" a model of the origin of violence in societies?

author:

Moritz Schmejkal

course of studies:

Film & TV/ Directing

seminar group:

FF12wR3-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Simon Grohe (Bachelor of Arts)

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Schmejkal, Moritz

Der Ursprung des Bösen

Ist Michael Haneke's „Das weiße Band“ ein Modell für die Entstehung von Gewalt in Gesellschaften?

The origin of evil

Is Michael Haneke's "The white ribbon" a model of the origin of violence in societies?

62 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

Abstract

Das Ziel der vorliegenden Bachelorarbeit ist es, die Frage nach der Modellhaftigkeit von Michael Haneke's „Das weiße Band“ zu beantworten und die theoretischen Aussagen dieses möglichen Modells zu analysieren. Die Verbindung der wissenschaftlichen Grundlagen des Modellbegriffs mit den filmischen Stilmitteln Haneke's wird uns zu dem Schluss führen, dass der Film in der Tat ein Modell darstellt. Dabei werden wir eine Vielzahl filmischer Modellierungswerkzeuge kennen lernen. Die anschließende Interpretation und Analyse des im Film vorgestellten Modells wird uns zu der Theorie führen, dass der Ursprung des Bösen in der Verabsolutierung von Idealen zu finden ist. Die Arbeit ist somit nicht nur an Filmschaffende und Filmtheoretiker gerichtet, sondern auch an all diejenigen, die sich für Gewaltursprünge in Gesellschaften interessieren.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abbildungsverzeichnis	II
1. Einleitung	1
2. Modelle in der Wissenschaft	4
3. Über Michael Haneke	8
4. Inhaltsangabe - Das weiße Band	13
5. Der Erzähler	15
5.1 Die Subjektivität des Erzählers	17
5.2 Das <i>unzuverlässige Erzählen</i>	18
5.3 Die Zugänglichkeit durch den Erzähler	19
5.4 Der Erzähler heute & damals	21
5.5 Der Erzähler als Zugang zum Modell und als Gegenmodell	23
5.6 Die drei Wahrheitsebenen der Erzählung	25
6. Zur Modellhaftigkeit	27
6.1 Das Bild	28
6.2 Der Vorspann & die Credits	33
6.3 Das Dorf und dessen Hierarchie	35
6.4 Die historische Authentizität	39
6.5 Die Urheberschaft Henekes	41
6.6 Weitere Abstraktionsmittel	43
6.7 Das Kunstwerk: Offenheit vs. Modellhaftigkeit	46
7. Interpretation	48
8. Fazit	60
 Literaturverzeichnis	 III
Eigenständigkeitserklärung	VIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bildvergleich: August Sander & <i>Das weiße Band</i>	29
Abbildung 2: Rahmen im Bild & offene Landschaften	32
Abbildung 3: Die Verbildlichung der Hierarchie des Dorfes.....	38
Abbildung 4: Storyboard & filmische Umsetzung	42
Abbildung 5: Die Kinder des Verwalters beobachten die brennende Scheune.....	54
Abbildung 6: Der gekreuzigte Vogel des Pfarrers	56
Abbildung 7: Bildabfolge: Kirche des Dorfes.....	59

1 Einleitung

„Ich glaube, das Drama ist nicht dazu da, dass sie beruhigt nach Hause gehen. War es noch nie. Schon seit der griechischen Tragödie nicht. Jeder Film ist manipulativ, vergewaltigt den Zuschauer. Die Frage ist also: Wozu vergewaltige ich ihn? Ich versuche ihn zur Reflexion, zur geistigen Selbstständigkeit zu vergewaltigen, zum Durchschauen seiner Rolle im Manipulationsspiel. Ich glaube an seine Intelligenz“ (Oehmke/ Beyer [Interviewer], 2009: 113).

Wenn ein Regisseur sich auf Filme bezieht und in diesem Zusammenhang von Vergewaltigung spricht, wissen wir bereits, dass dieser nicht den Beruf des Filmemachers ergriffen hat, weil er sein Publikum verzaubern möchte. Zumindest nicht auf die Weise, wie wir es aus der Traumfabrik Hollywoods gewohnt sind. Es ist ein Mann, der sich im Unwohlsein des Zuschauers wohl zu fühlen scheint. Ein Mann, dem unbequeme Wahrheiten lieber sind als bequeme Lügen. Ein Mann, der keine Umwege macht und seinem Publikum nichts zu ersparen scheint. Ein Mann, der an die Reflektions- und Kritikfähigkeit des Zuschauers glaubt. Dieser Mann ist einer der renommiertesten Regisseure unserer Zeit. Sein Name ist Michael Haneke.

Haneke kam schon früh mit der Macht der Bilder in Kontakt, und man merkt seinen Werken bis heute den Respekt vor der Gewalt dieser Bilder an. Man könnte ihn als Gegenpol zu dem Gewohnten verstehen, als einen Filmemacher, der stilistisch mit sämtlichen Regeln der Branche bricht. Er tut dies aber nicht primär, wie ihm manche Kritiker unterstellen mögen, um den Zuschauer aufzuschrecken und zu verunsichern. Ganz im Gegenteil sind diese möglichen Reaktionen nur eine Notwendigkeit zu seinem eigentlichen Ziel, den Zuschauer regelrecht zur Reflexion zu zwingen und ihm seine eigene Manipulierbarkeit vor Augen zu führen. Eindeutige Antworten auf die von seinen Filmen aufgeworfenen Fragen sucht man dabei vergeblich und genau diese Uneindeutigkeit ist es, die als Versuch zu verstehen ist, sich filmisch der Realität anzunähern. Trotz dieser Annäherung sind seine Filme keine Abbilder unserer Realität im naturalistischen Sinne. Vielmehr ist es Hanekes Bemühung, dem Publikum die Künstlichkeit des Mediums Film vor Augen zu führen.

So facettenreich sein Werk auf den ersten Blick erscheinen mag, so gleichartig sind doch die Themen und Stilmittel, in denen es sich präsentiert. Eines dieser Themen ist die Gewalt, welche, obgleich sie selten on-screen gezeigt wird, eine dominierende Konstante in allen Werken Hanekes darstellt. Er ästhetisiert diese nicht. Er versucht sie in ihrem zutiefst verstörenden Grundgehalt einzufangen, ohne ihr etwas beizufügen oder wegzunehmen.

Einen „Missionar der Genauigkeit“ nennt ihn Thomas Assheuer (2010: 46) in seinem ausführlichen Interview mit dem österreichischen Regisseur. Diesem Interview entstammt auch die These der vorliegenden Arbeit. Haneke betont darin, wie wichtig ihm die Modellhaftigkeit seines vielfach ausgezeichneten Werkes *Das Weiße Band* sei. Der Film sei „ein Modell für die Entstehung von Gewalt in Gesellschaften“ (ebd.: 165). Die Verbindung des Modellbegriffs mit dem des Films wirft viele Fragen auf, deren Beantwortung sich der Hauptteil unserer Untersuchungen widmen wird. Dabei werden wir nicht nur die Stilmittel benennen, welche zu einer Modellhaftigkeit führen, sondern uns auch auf die Suche nach dem Ursprung des Bösen begeben.

Innerhalb des Aufbaus dieser Arbeit werden wir vorerst Michael Haneke besser kennen lernen, indem wir seine berufliche Laufbahn, und damit verbunden, vor allem sein Werk näher beleuchten. Dies dient dem Verständnis der Vorgehensweisen und Intentionen des Regisseurs.

Darauf folgend werden wir uns dem wissenschaftlichen Modellbegriff annähern und versuchen, daraus konkrete Fragen abzuleiten, welche unserem Untersuchungsgegenstand dienlich sind. Dies werden Fragen sein, die den Film *Das weiße Band* als ein Modell ausweisen können, oder die These der Modellhaftigkeit des Films widerlegen. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dass in wissenschaftlichen Texten über Modelle so gut wie nie ein Bezug zu Filmen hergestellt wird. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Versuch, diese Verbindung zu definieren.

Der restliche Hauptteil dieser Arbeit wird sich dem Film *Das weiße Band* widmen. Eine kurze Inhaltsangabe wird uns in den Film einführen, bevor wir uns ausführlich mit der wichtigsten Figur des Films, dem innergeschichtlichen Erzähler, auseinandersetzen. Wir werden die essentielle Rolle des Erzählers für die Modellhaftigkeit des weißen Bandes belegen und erkennen, dass ihm eine zweite Erzählinstanz übergeordnet ist. Diese übergeordnete Instanz ist es, welche dem Rezipienten dabei behilflich ist, das Modell näher zu erschließen.

Im Anschluss werden wir uns ausführlich mit allen weiteren Stilmitteln beschäftigen, welche zur Modellhaftigkeit des Mediums Films beitragen können und ganz konkret im weißen Band Anwendung finden.

In einem kurzen daran anschließenden Kapitel werden wir uns mit dem Konflikt auseinandersetzen, welcher durch den Offenheitsanspruch eines Kunstwerkes und den Geschlossenheitsanspruch des Modells entsteht. Wir führen den Begriff des *offenen Modells* ein und werden feststellen, dass die Vervollständigung des Modells von einer endgültigen Interpretation abhängig ist.

Diese, das Modell erschließende Interpretation, folgt im letzten Kapitel des Hauptteils. Wir werden herausfinden, dass der Film viele Indizien und Motive für die Täterschaft der Kinder liefert und dabei nur wenige alternative Erklärungsansätze für die Gewalttaten präsentiert. Ausgehend von der Täterschaft der Kinder werden wir den Ursprung dieser Gewaltakte näher beleuchten und dabei belegen, dass diese auf der Verabsolutierung der ihnen eingetrichterten Ideale begründet ist. Wir werden die Dynamiken dieses Gewaltsystems und die Faktoren, welche dessen Aufrechterhaltung begünstigen, analysieren, um am Ende der Interpretation zu dem Schluss zu gelangen, dass dieses System zwangsläufig auf eine Eskalation zusteuert. Eine Eskalation, welche im Krieg ein Ventil findet und welche die Gesellschaft innerstrukturell durch die Benennung eines Sündenbocks wieder zusammengeschweißt.

Zum Zeitpunkt des Fazits werden wir die Frage nach der Modellhaftigkeit bejahen können. Wir werden herausgefunden haben, dass sich das Modell des *weißen Bandes* durch die Mitarbeit des Zuschauers vervollständigt, und dass es den Ursprung des Bösen in der Verabsolutierung von Gewalt und dem Leugnen von Schuld findet.

2 Modelle in der Wissenschaft

Als Schriftsteller bedrängt mich die Düsternis der Wirklichkeit, und doch habe ich den besten Beruf der Welt. Ich muss mir mein eigenes Modell bauen“ (Ramirez, 2006).

Das Wort *Modell* ist, wenn auch selten mit Filmen in Verbindung gebracht, ein allgegenwärtiger Bestandteil unserer heutigen Sprache. Das Anwendungsspektrum innerhalb unserer Gesellschaft ist riesig:

Ein Spielzeugauto, die DNA-Nachbildung von Watson und Crick, das Gravitationsgesetz, ein Globus, die Vorstellung vom Urknall, ein Crashtest-Dummy, die Grundrisszeichnung einer Wohnung und auch ein einfaches Foto. Sie alle stellen Modelle unserer Wirklichkeit dar. Selbst unsere Wahrnehmung wird durch eine Signal-Vorselektion unseres Gehirns zu einem Modell der Realität.

Die Vielfältigkeit der Verwendungsmöglichkeiten des Modellbegriffs lässt uns bereits erahnen, dass sich dieser einer einfachen, verallgemeinernden Erklärung entzieht. Der Begriff des Modells ist „mehrdeutig“ (Giesen/ Schmid, 1977: 82). In diesem Zusammenhang scheint es nicht verwunderlich, dass das Oxford English Dictionary (1989) rund 40 unterschiedliche Grundbedeutungen für das Wort *Modell* führt. Jede Definition erscheint ungenügend, da sie nur einen kleinen Bereich des Gebrauchsspielraums abdeckt. Eine weitere Schwierigkeit beim Versuch der Benennung konkreter Eigenschaften liegt in der oft fehlerhaften oder ungenauen Verwendung des Wortes in unserem alltäglichen Sprachgebrauch. Stachowiak (1973: 1), einer der anerkanntesten Wissenschaftler auf dem Gebiet der allgemeinen Modelltheorie, hält dieses Problem wie folgt fest: „Bei zahlreichen passenden – leider auch unpassenden – Gelegenheiten ist von *Modellen* die Rede. Das Wort *Modell* wird ebenso gedankenlos fehl verwendet, wie man es als bewusst gewählten wissenschaftlichen Terminus [...] findet“.

Dieser Abschnitt soll als Versuch verstanden werden, die gängigsten wissenschaftlichen Theorien über Modelle mit dem Medium Film und dessen Gesetzmäßigkeiten in Verbindung zu bringen. Hauptaugenmerk soll auf der Erarbeitung von relevanten Fragestellungen liegen, die unserer Hauptfragestellung dienlich sind. Es soll nicht darum gehen, einzelne Theorien kritisch gegeneinander abzuwägen.

Einen durchaus nützlichen ersten Ansatz finden wir im Brockhaus (1971): „Modell <ital.> das Muster, Vorbild; Nachbildung oder Entwurf von Gegenständen (vergrößert, verkleinert, in natürlicher Größe). Modelle können außer wirklichen Gegenständen auch gedankliche Konstruktionen sein.“ Ein Modell kann somit als eine Nachbildung, genauer als eine Nachbildung eines „Realitätsausschnitts, [als] sein Abbild“ (Dörner,

1984: 82) verstanden werden. Das heißt, dass bei der Erstellung eines Modells zwei Objekte im Vordergrund stehen: Das Modell und der Realitätsausschnitt, den es abzubilden versucht.

In den letzten Jahren fand eine Ablösung des Konzepts der Abbildung statt, welche als Grundlage der allgemeinen Modelltheorie verwendet worden war. An dessen Stelle trat das Konzept der Repräsentation (vgl. Gsänger, Klawitter, 1995: 18). Frigg (2010b: 252) formuliert dies sehr treffend, wenn er schreibt: „When presenting a model, scientists perform two different acts: they present a hypothetical system as object of study, and they claim that this system is a representation of the particular part or aspect of the world that we are interested in, the so-called target-system“. Das heißt, ein Film, welcher als Modell verstanden werden möchte, sollte innerhalb seines spezifischen Handlungsablaufs als repräsentativ für einen größeren Gesamtzusammenhang stehen. Diese Repräsentativität wird laut Bandow (vgl. 2010: 18) durch Abstrahierung erreicht, welche er als wesentlichen Vorgang der Modellbildung beschreibt. Diese Abstrahierung ist allein deshalb schon notwendig, weil unsere Realität zu komplex ist, als dass sie sich in ihrer Vielfältigkeit singulär darstellen ließe. Abstrahierung von Realität heißt gleichzeitig eine „Reduktion von Komplexität“ (Harbordt, 1974: 51), indem sich der Autor eines Werkes/ Modells auf die für die Repräsentation relevanten „Original-Merkmale“ (Gsänger et al. 1995: 129) beschränkt. Es sollen in unserem Fall nur die Einflussfaktoren illustriert werden, welche für den zu betrachtenden Prozess von Bedeutung sind. Damit ist ein Modell immer wesentlich gröber, als der beschriebene Fall.

Weiter gedacht bedeutet dies, dass sich ein Film nicht mit der Realität gleichsetzen darf, sondern sich selbst als ein Artefakt, als etwas Unwirkliches identifizieren sollte, um einen Anspruch auf Modellhaftigkeit zu erheben. Es ist somit der Untersuchungsgegenstand folgender Kapitel, welche Mittel dem Filmemacher zur Verfügung stehen, um eine Abstrahierung zu erzielen und dem Rezipienten die artifizielle Natur des Mediums vor Augen zu führen.

Dabei sollten wir Abstand von dem Gedanken nehmen, ein Modell als falsch oder richtig benennen zu wollen, da dieses oft, und das ist wohl vor allem in Bezug auf das Medium Film zutreffend, eine „Gedankenkonstruktion“ darstellt, welche ihre „Subjektivität und Perspektivität betont.“ (Gsänger, Klawitter, 1995: 56) Oft trägt ein Modell „durchgängig die Züge seines Erschaffers“ (Stachowiak, 1973: 57).

In Bezug auf das Wort *Erschaffer* wird in diesem Zusammenhang vor allem die Frage aufgeworfen, inwieweit ein Filmprojekt, welches fast immer in Zusammenarbeit mehrerer Personen entsteht, auf einen einzelnen *Erschaffer* reduziert werden kann, bzw. inwieweit eine Gruppe von Personen als ein *kollektiver Erschaffer* definiert werden kann. Die Folgerung liegt nahe, dass ein Film umso leichter als Modell betrachtet wer-

den kann, umso mehr Kontrolle eine einzelne Person über den gesamten Entstehungsprozess innehat. Das heißt, dass im Umkehrschluss eine zunehmende Einflussnahme unterschiedlicher Personen mit der Zunahme des Verfälschungsgrades des angestrebten Modells positiv korreliert. Das Ziel eines Regisseurs sollte es somit sein, Kontrolle über den gesamten Entstehungsprozess zu erlangen; vom Drehbuch über die Umsetzung, bis hin zum Schnitt, dem Sounddesign, usw.

Stachowiak (vgl. 1973: 131-133) definiert in seinem Werk drei Hauptmerkmale des allgemeinen Modellbegriffs: Er spricht von dem Abbildungsmerkmal, dem Verkürzungsmerkmal und dem pragmatischen Merkmal. Wir wollen diese Merkmale genauer untersuchen, und entsprechend der jeweiligen Definition konkrete Fragestellung für das zu behandelnde Thema herausarbeiten.

1. Das Abbildungsmerkmal sagt aus, dass Modelle immer Abbildungen/ Repräsentationen von etwas sind, genauer stellen sie Abbildungen/ Repräsentationen natürlicher oder künstlicher Originale dar. Sie weisen immer ein Bezugssystem auf. Stellt ein Film also einen Sachverhalt bzw. Gedankengut modellhaft dar, sollte sich dieser Sachverhalt auf ein größeres, allgemeineres Bezugssystem übertragen lassen und exemplarisch für dieses stehen. Der präsentierte Einzelfall sollte repräsentativ für eine größere Gesamtheit sein. Die konkrete Fragestellung, welche sich in Bezug auf das Thema dieser Arbeit ergibt, ist also: „Wie gelingt es dem Filmemacher über den gezeigten Einzelfall einer erzählten Geschichte hinweg, exemplarisch auf einen größeren Bedeutungszusammenhang hinzuweisen?“

2. Das Verkürzungsmerkmal sagt aus, dass nur diejenigen Eigenschaften des repräsentierten Originals im Modell aufgezeigt werden, welche dem Modellerschaffer relevant erscheinen. Das Original wird somit in seinem möglichen Informationsumfang reduziert. Der Filmemacher versucht also nur die Elemente zu extrahieren, welche ihm für den Erklärungsansatz seines Modells als wichtig erscheinen. Auch hier wird klar die zuvor schon angesprochene subjektive Komponente eines Modells betont. Die zu untersuchende Frage kann für dieses Merkmal wie folgt formuliert werden: „Versucht der Filmemacher das repräsentierte System in der Gesamtheit all seiner Attribute wieder zu geben oder fokussiert er sich merklich auf Teilaspekte des behandelten Themas?“

3. Das pragmatische Merkmal sagt aus, dass Modelle a) ihre Ersatzfunktion für bestimmte Subjekte b) innerhalb bestimmter Zeitintervalle und c) unter Einschränkung auf einen bestimmten Zweck erfüllen. Modelle sind also immer Modelle für jemanden. Sie erfüllen ihre Ersatzfunktion in einem bestimmten Zeitraum und verfolgen letztendlich ein Ziel oder einen Nutzen. Einfach formuliert sind es die Fragen: „Für wen?“, „Wann?“ und „Wozu?“. Die hier auf unseren Untersuchungsgegenstand angemessene Frage-

stellung lautet also: „Für wen hat der Filmmacher das Modell konstruiert, innerhalb welcher Zeiträume wird es benötigt und welchen Zweck verfolgt es?“

Morgan liefert bereits einen Hinweis darauf, welcher Zweck durch Repräsentation verfolgt wird, wenn er schreibt: „The power to represent is intimately connected with the means of learning [...]“ (Morgan/ Morrison 1999: 386). Wir wollen im Verlauf der folgenden Abhandlung in einem direktem Bezug zu dem *Weißes Band* fragen: „Soll das vorgestellte Modell einen Lerneffekt haben und wenn ja, was können wir aus ihm lernen? Was ist die Intention des Erschaffers?“

Alle Fragestellungen, die sich aus dem vorangegangenen kurzen Einblick in die allgemeine Modelltheorie ergeben, werden nun noch einmal als Grundlage für die folgenden Kapitel zusammengefasst:

- Welchen Realitätsausschnitt versucht *Das weiße Band* zu modellieren? Kann es als repräsentativ für einen größeren Gesamtausschnitt verstanden werden? Wie gelingt es Haneke über den gezeigten Einzelfall seiner erzählten Geschichte hinweg, auf einen größeren Bedeutungszusammenhang hinzuweisen?
- Wie wird dem Rezipienten der artifizielle Charakter des Werkes verdeutlicht? Was sind mögliche Abstrahierungswerkzeuge des Filmmachers? Welche dieser Werkzeuge finden wir in dem *Weißes Band*? Auf welche Weise sind diese umgesetzt?
- Lässt sich eine Subjektivität aus dem *Weißes Band* herauslesen?
- Ist das vorgestellte Modell eindeutig und damit geschlossen?
- Kann Michael Haneke als Urheber des *Weißes Bandes* bezeichnet werden? Über welche Stufen des Produktionsprozesses hat er volle Kontrolle, und über welche nicht? Wie beeinflusst dies die Modellhaftigkeit des Films?
- Versucht Haneke das repräsentierte System in der Gesamtheit all seiner Attribute wieder zu geben oder fokussiert er sich merklich auf Teilaspekte des behandelten Themas?
- Hat Haneke das Modell für eine bestimmte Zielgruppe konstruiert? Findet es innerhalb bestimmter Zeiträume Verwendung? Verfolgt Haneke einen bestimmten Zweck mit seinem Modell?
- Soll das vorgestellte Modell einen Lerneffekt haben und wenn ja, was können wir aus ihm lernen?

3 Über Michael Haneke

„Film sollte eine Sprungschanze sein – fliegen muss der Zuschauer. Und man sollte Schanzen bauen, auf denen er möglichst weit springen kann“ (Assheuer, 2010: 135).

Michael Haneke wurde am 23. März 1942 als Sohn der Schauspielerin Beatrix von Degenschild in München geboren. Mit ihr und seinem Stiefvater, dem Komponisten Alexander Steinbrecher, wächst er in Wien auf. Sein späterer Beruf als Filmschaffender und seine tiefe Liebe zur Musik erscheinen durch diese Konstellation nicht verwunderlich. Hätte er es sich aussuchen können, wäre er allerdings lieber Komponist oder Dirigent geworden (ebd.:16).

Im Alter von sechs Jahren nimmt ihn seine Großmutter zum ersten Mal mit ins Kino, welches die beiden aufgrund seiner Angst vor den Bildern sofort wieder verlassen müssen. Einige Jahre später sieht er dann *Tom Jones* (1963), einen Film von Tony Richardson. Im Verlaufe dieses Films spricht der Held plötzlich direkt in die Kamera und damit den Zuschauer an. Ein Moment, in dem Haneke schockartig die eigene Manipulierbarkeit vor Augen geführt wird. Ein Moment, der für sein Verständnis des Mediums richtungsweisend sein soll und welchen er Jahrzehnte später in *Funny Games* (1997) mit seinem Hauptdarsteller Arno Frisch wieder zum Leben erweckt.

Mit 14 will Haneke noch protestantischer Pfarrer werden, da ihn die Strenge der Religion fasziniert (vgl. ebd: 111). Heute steht er der Religion jedoch kritisch gegenüber und hat sich „lebensgeschichtlich von ihr entfernt“ (ebd: 112), da er sich mit dem Absolutheitsanspruch der Religion nicht mehr anfreunden kann.

Im Alter von 17 Jahren will Haneke dann Schauspieler werden, wird jedoch am Wiener *Max-Reinhardt-Seminar* abgelehnt. Daraufhin schließt er seine zuvor abgebrochene Matura ab und beginnt ein Studium der Philosophie und Theaterwissenschaften. Dieses Studium bricht er jedoch auch ab, als sich ihm die Möglichkeit eröffnet, als Fernsehproduzent für den Südwestfunk zu arbeiten.

In seiner parallelen Arbeit als Literatur- und Filmkritiker wird bereits früh sein kritischer Umgang mit dem Medium Film offenbart, welcher sein gesamtes Werk bis heute geprägt hat.

Nach seiner vierjährigen Schaffenszeit als Dramaturg, arbeitet er vorerst als Theaterregisseur, bis er 1973 seinen ersten Fernsehspielfilm, *...und was kommt danach?*, verwirklicht. Diesem Film folgen 15 weitere Jahre der Arbeit als Fernsehregisseur, bis er 1989 mit *Der siebente Kontinent* seinen ersten Kinofilm realisiert. Mit den zwei wei-

tere Kinofilmen, *Benny's Video* (1992) und *71 Fragmente der Chronologie des Zufalls* (1994) zusammen, bildet er eine Trilogie. Eine Trilogie über die „Vergletscherung der Gefühle“ (Müller, 2014: 253), welche auf wahren Ereignissen beruht, das Leben seiner Protagonisten fragmentarisch darstellt und ohne jegliche Art von Erklärungsversuchen und Psychologisierung ihrer Hauptfiguren auszukommen versucht. Das Vermeiden eindeutiger Erklärungen ist ein Grundsatz, welchem Haneke seit dieser Trilogie bis heute immer treu geblieben ist. Ein Grundsatz, der dem Gedanken zugrunde liegt, dass unsere Wirklichkeit „immer unendlich komplexer [ist], als dass sie sich zwischen zwei Buchdeckeln oder innerhalb von 100 Minuten Film einfangen ließe“ (Assheuer, 2010: 84). Er zielt auf die Unterlaufung von unseren Erklärungssystemen ab, da diese immer nur eine Vereinfachung unserer in sich widersprüchlichen Wirklichkeit darstellen. Je mehr man dieser Widersprüchlichkeit filmisch gerecht würde, umso mehr Freiheit entstehe für den Zuschauer, so Haneke (Vgl. ebd.: 169). Der Zuschauer wird so in keinen Bedeutungsraum eingesperrt.

Drei Jahre später folgt *Funny Games* (1997), sein bis heute einziger Film, der als reine Provokation verstanden werden kann. Eine Provokation dem Gewaltkonsumenten gegenüber und eine klare Ablehnung gegen die in Hollywood vorherrschenden Erzählmechanismen. Haneke versteht seine Filme im Allgemeinen als eine Gegenreaktion, angetrieben durch seine Unzufriedenheit mit dem existierenden Kino (Vgl. ebd.: 126). Der unsichtbare Schnitt, ein klarer Anfang und ein klares Ende, eine geschlossene Form, eine zentrale Perspektive, eine extradiegetische musikalische Untermalung, die Kausalität und Eindeutigkeit von Bedeutungszusammenhängen. All dies sind Konzepte, denen Haneke sich filmisch zu widersetzen strebt. Das Paradoxe daran ist, dass eine Umkehrung dieser wirklichkeitsbefremdenden Stilmittel, an die wir durch die Medien gewohnt wurden, wiederum zu einem Befremdungsgefühl des Rezipienten führt: Szenen, die nicht musikalisch unterlegt sind. Gewalt, die nicht ästhetisiert wird. Handlungen, die nicht in einem singulären Erklärungsansatz kulminieren. Schauspieler, die ihre Emotionen nicht nach außen zu tragen versuchen. Das Zeigen des Alltäglichen, des Gewöhnlichen, mit dem Ziel eine höhere Wirklichkeitsnähe und Authentizität zu bewirken.

All dies wirkt auf den Filmrezipienten befremdlich. Kurz gesagt, die Verfremdung wirkt natürlicher als ihre Umkehrung, die Entfremdung. Diese „Distanzierungstechniken [haben es] bei Haneke zum Ziel, den Illusionscharakter filmischer Wirklichkeit zu dekonstruieren (Wach, 2015:164). Um es mit den Worten von Christian Buß (2009) zu sagen: „Michael Haneke zwingt uns dazu, das Sehen neu zu lernen“.

Zehn Jahre später entscheidet sich Haneke für die Umsetzung eines Szene für Szene identischen, englischsprachigen Remakes von *Funny Games* in Hollywood. Sein Anliegen besteht darin, das eigentliche Zielpublikum des Films zu erreichen. Gewaltkon-

sumenten, denen die Gewalt ausschließlich als Unterhaltung dient, ein Publikum, welches nicht über seine passive Beteiligung an der Gewalt reflektiert, sich derer oft nicht einmal bewusst ist. Dabei versucht er nie die Gewalt zu derealisieren, sie attraktiver darzustellen als sie ist. Er ästhetisiert sie nicht und macht sie nicht spektakulär, sondern zeigt sie in ihrer grausamen Banalität.

Die Suche nach einem Zielpublikum erweist sich im Laufe von Hanekes Karriere immer wieder als schwierig. So sind seine Filme zu intellektuell, um das Mainstream-Publikum anzusprechen und gleichzeitig zu graphisch und verstörend, um das Art-House-Kino zu bedienen.

Erst die großen internationalen Erfolge und Auszeichnungen wecken das Interesse eines breiteren Publikums. Man könnte auch behaupten, dass Haneke im Laufe seines Gesamtwerkes immer zuschauerfreundlicher geworden ist. Die Erforschung der Bilder und die Selbstreflexivität seiner Filme, scheinen immer mehr in den Hintergrund zu treten.

Für seine Romanverfilmung *Die Klavierspielerin* (2001) erhält Haneke seinen ersten großen internationalen Preis, den *Großen Preis der Jury* in Cannes. Mit rund 2.5 Millionen Kinobesuchern ist es einer der erfolgreichsten österreichischen Filme seiner Zeit. Diesem internationale Erfolg folgt sein bis dato erfolgreichster französischer Film *Caché* (2005), ein Film über das Vergessen und die Schuld.

Mit dem auf sein Remake von *Funny Games* (2007) folgenden *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009) gelingt Haneke endgültig der internationale Durchbruch. Der Film erhält zehn deutsche Filmpreise, wird mit der *Goldenen Palme* in Cannes ausgezeichnet, erhält den *Golden Globe Award* als bester fremdsprachiger Film und ist in derselben Kategorie bei den *Academy Awards* 2010 nominiert. Ein Resümee an Auszeichnung, welches er nochmals mit seinem aktuellsten Film, dem abermals französischsprachigen *Amour* (2012) übertreffen kann. Dieses Drama, welches das Zusammenleben eines alten Ehepaars beobachtet, nachdem die Frau einen Schlaganfall erleidet, erhält nicht nur die *Goldene Palme* und den *Golden Globe* für den besten fremdsprachigen Film, sondern gewinnt diesmal auch in derselben Kategorie den *Oscar*. Zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit, befindet sich Haneke grade in der Produktion seines neusten Films, *Happy End*, in welchem er wieder mit seinen zwei Hauptdarstellern aus *Amour* arbeitet und die europäische Flüchtlingskrise thematisiert.

Man könnte Haneke einen Pessimismus unterstellen, mit dem er die uns alle umgebende Welt beschreibt. Humor und Ironie sucht man in seinen Filmen vergeblich. Glückliche und harmonische Momente finden nur selten und in vielen seiner Filme gar nicht statt. Göttler (vgl. 2009) scheint diese Vorgehensweise lediglich auf sein äußeres Erscheinungsbild zu reduzieren, wenn er schreibt: „Böse Spiele, misanthropisches Ge-

raune, sadistische Impulse und Intrigen, damit muss man rechnen, wenn man sich in einen Film von Michael Haneke setzt [...]“ und übersieht damit deren eigentliche Intention. Der unbestrittene Pessimismus seiner Filme verfolgt nämlich keinen Selbstzweck, sondern dient dem Ansatz einer Negativanalyse. Haneke (vgl. Assheuer, 2010: 53) ist sich im Klaren darüber, dass die Welt nicht so negativ ist, wie er sie in seinen Werken beschreibt. Adorno (1988:12) stellte bereits fest: „The true thing determines itself via the false thing, or via that which makes itself falsely known“. Durch eine Umkehrung, eine Negativierung angestrebter Zustände wird dem Zuschauer die Möglichkeit eröffnet, sich gegen diesen Zustand zu wehren. Durch das Darstellen des Negativen, kreiert der Rezipient das positive Gegenstück in seinen Gedanken.

Haneke begründet das Fehlen harmonischer Momente in seinen Werken damit, dass diese Momente dem Zuschauer als ein Zufluchtspunkt dient, durch welchen er aus der Konfrontation mit einer ihm unangenehmen Wahrheit entlassen würde (vgl. Assheuer, 2010: 120) und weist darauf hin, dass die Bitterkeit seiner Filme kein Ausdruck seines inneren Gemütszustandes seien, sondern vielmehr eine Bestandaufnahme der Dinge, von denen er glaubt, dass sie gesagt werden müssen (vgl. ebd, 2010: 53). Hinter dem scheinbaren Pessimismus seiner Filme versteckt sich der optimistische Gedanke, eine aufklärende Position einzunehmen und zu sagen: „Ja, es gibt einen moralischen Fortschritt, wir können die Welt verbessern (ebd.: 105)“.

Die Negativanalysen präsentiert Haneke zumeist in Form von geschlossenen Systemen. Durch diese Geschlossenheit entsteht meist ein Gefühl der Enge und Beklemmung. Göttler (vgl. 2009) attestiert ihm eine Leidenschaft zu diesen geschlossenen Systemen, in dem sich seine Akteure nach festen Regeln bewegen. Diese Verslossenheit des Raums ist es, die nach Seeßlen (2013: 373) dessen Parabeln so gut funktionieren lassen, nämlich weil den jeweiligen Protagonisten „ein großer Teil der Welt verschlossen ist“. Dabei fällt die Genauigkeit auf, mit welcher Haneke seine Filme umzusetzen versteht. Es wird scheinbar nichts dem Zufall überlassen. Eine minutiöse Planung findet ihre Vollendung in einer penibel genauen Umsetzung der selbigen. Haneke bestätigt dies, indem er angibt, schon vor den Dreharbeiten immer genau zu wissen, was er wie umgesetzt haben möchte (vgl. Assheuer, 2010: 24). Und so definiert er selber die Genauigkeit als das Maß des künstlerischen Wertes einer Arbeit und sieht in ihr die Verteidigung der Ordnung gegen das Chaos (vgl. ebd.: 50). Er sucht nicht die Schönheit eines Werkes in dessen Stilmitteln, sondern findet diese in dessen Genauigkeit.

Eine Genauigkeit, die sich auch und vor allem in der Form widerspiegelt. Es ist nicht der Inhalt, das *Was*, woran sich die Qualität eines Werkes ablesen lässt, es ist das *Wie*, die Form, so Haneke (vgl. ebd.: 51). Er folgert weiter, dass somit die Wirkung des Inhalts maßgeblich von der Form seiner Abbildung abhängt (Haneke, 2010a: 199).

Diese Betrachtungsweise, nach welcher sich der Inhalt der Form unterordnet, führt zu einer scheinbaren Austauschbarkeit der Inhalte Hanekes und damit zu einer gesteigerten Universalität und Allgemeingültigkeit der im Film behandelten Themen. Dabei wählt Haneke ausschließlich eine offene Form und meidet jegliche Eindeutigkeit. Die Zusammenhänge der Erzählungen werden erst im Kopf des Zuschauers vervollständigt. Um diesen Bedeutungsraum nicht einzuschränken, meidet Haneke in Interviews jede Form von Eigeninterpretation, da diese kontraproduktiv sei und nur zu einer Aufhebung dessen führe, was er durch die Dramaturgie herbeiführen wolle (vgl. Assheuer, 2010: 33). Dabei betont er, dass auch das Fragment eine Form darstelle und es die Hauptaufgabe des Filmschaffenden sei, „immer die angemessene Form [zu] finden (ebd.: 47)“.

Er gibt dem Zuschauer Zeit, die Dinge zu verstehen und ihnen innerhalb seines persönlichen Wertesystems eine Bedeutung zuzuschreiben. Dies spiegelt sich auch in den Einstellungslängen seiner Filme wieder. Diese wirken bei Haneke, gemessen an unseren üblichen Sehgewohnheiten, oft sehr ausgedehnt und länger als sie dem Inhalt angemessen wären. Nehmen wir an, dass Schnitt immer eine Manipulation des Zuschauers darstellt, kann dies ebenfalls als eine Annäherung an die Wirklichkeit verstanden werden.

Des Weiteren fällt auf, dass sich die meisten Konflikte in Hanekes Werk in mittelständischen Familien zutragen. Die Wahl dieses Milieus dient vorerst der Identifikation. Er selbst begründet dies zudem damit, dass sich Konflikte leichter an der Familie ablesen ließen, „modellhafter sozusagen“ (ebd.: 91).

Dabei werden seine Figuren weder individualisiert, noch psychologisiert. Im Gegenteil. Eine Typisierung der Figuren soll dazu führen, dass wir uns nicht mit der Figur selbst identifizieren, keine von ihr vorgelebten Gefühle nachleben, sondern die Figur als eine Projektionsfläche wahrnehmen, eine leere Hülle, die durch den Prozess der aktiven Rezeption mit den Gedanken und den Gefühlen des Zuschauers angefüllt wird (vgl. Haneke, 1995).

Die wohl größte Last, die Haneke in seinen zukünftigen Filmen zu tragen hat, ist es, die Erwartungen an ihn zu erfüllen und ihnen gleichzeitig zu widersprechen. (vgl. Seeßlen, 2013 : 378).

4 Inhaltsangabe – Das Weiße Band

Es ist das kleine imaginäre Dorf Eichwald im protestantischen Norden Deutschlands kurz vor dem Ausbruch des 1. Weltkrieges, in welchem das *Weiße Band* seinen Hauptschauplatz findet. „Begonnen hat alles mit dem Reitunfall des Arztes“ (Haneke, 2010b: 7) sind die Worte, mit denen uns eine gealterte Erzählerstimme in die Geschehnisse einführt. Es ist die Stimme des damaligen Dorflehrers, welcher für uns die mehrere Jahrzehnte zurück liegenden Ereignisse schildert, von denen er glaubt, sie erzählen zu müssen, „weil sie möglicherweise auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht werfen können“ (ebd.).

Der Reitunfall des Arztes, welcher durch ein im Zugang zu seinem Garten gespanntes Drahtseil verursacht wird, soll sich nur als Vorbote einer darauf folgenden Reihe von Gewalttaten herausstellen, welche das Dorf ergreift und in Angst und Schrecken versetzt. Ein Dorf, welches von einer straffen Hierarchie durchzogen ist. Ein Dorf, in dem die reiche Baronsfamilie die von ihm abhängigen Bauern ausnutzt und unterdrückt. Ein Dorf, in dem Gewalt und Macht von oben nach unten getragen werden und in dem der Glaube an Gott alle Mittel zu rechtfertigen scheint. So auch in der Pastorenfamilie, in welcher der Vater, wie in jedem anderen Familiengefüge des Dorfes, das Oberhaupt darstellt. Er erzieht seine Kinder mit äußerster Härte und Kaltherzigkeit. So meint er seine beiden ältesten Kinder, Klara und Martin, für deren abendliches Zuspätkommen mit Rutschlägen abstrafen zu müssen und bindet ihnen ein weißes Band in die Haare und um den Arm, welches sie an „Unschuld und Reinheit“ (ebd.: 19) gemahnen soll.

Nur zwei Monate nach dem Unfall des Arztes folgen weitere rätselhafte Gewalttaten, deren wahren Täter die Bewohner des Dorfes zu keinem Zeitpunkt zu entschlüsseln vermögen. Die Frau des Bauern kommt bei einem Sturz im Sägewerk ums Leben, nachdem sie kurz zuvor von der Erntearbeit abgezogen worden war. Sigmund, der älteste Sohn des Barons, wird nach einem Dorffest entführt und mit Rutenschlägen misshandelt. Er wird alleine im Sägewerk aufgefunden. Die Scheune des Gutshofes geht ohne jeglichen Hinweis auf einen Brandstifter nachts in Flammen auf und das Neugeborene des Gutsverwalters steht über längere Zeit an einem offenen Fenster und läuft dabei Gefahr, schwer zu erkranken. In der letzten dieser unaufgeklärten Gewalttaten wird Karli, der behinderte Sohn der Hebamme in den Wald entführt, wo ihm die Augen zerstoichen werden. Ein beiliegendes Bibelzitat liefert zwar keinen direkten Hinweis darauf, von wem diese Tat begangen wurde, identifiziert den oder die Täter jedoch als jemanden, der meint, als rechte Hand Gottes zu fungieren.

Auch die beiden herbeigerufenen Polizeikommissare können kein Licht ins Dunkel bringen und dennoch bleiben die Täter nicht immer unbekannt. So zerhackt zum Beispiel Max, der älteste Sohn des Bauern, das Kohlkopfbeet des Barons, da er diesem

die Schuld am Tod seiner Mutter gibt. Ebenso kreuzigt Klara mit einer Schere den kleinen Vogel ihres Vaters, dem Pfarrer, nachdem dieser sie vor der gesamten Konfirmationsklasse an den Pranger gestellt hatte und sie einen Ohnmachtsanfall erlitt.

Die einzigen harmonischen Momente findet die Geschichte in der Liebesbeziehung des Lehrers zu seiner zukünftigen Frau Eva. Der Lehrer scheint auch die einzige unbehaf-tete Person in der Erzählung zu sein und somit der einzige, dem sich die Möglichkeit bietet, die Geschehnisse von einem neutralen Standpunkt aus zu betrachten. Eine Reihe von Verdachtsmomenten, in denen zum Beispiel die Tochter des Verwalters erzählt, sie habe von zwei der Gewalttaten zuvor geträumt, verdichten sich zu der Vermutung des Lehrers, die Kinder, allen voran Klara und Martin, seien für die vielen unaufgeklärten Gewaltverbrechen verantwortlich. Als er seine Vermutung dem Pfarrer gegenüber äußert, ist dieser außer sich vor Wut und droht dem Lehrer weitreichende Konsequenzen an, sollte er diesen Verdacht nochmals vor anderen Dorfbewohnern äußern.

Schließlich lässt der Ausbruch des 1. Weltkrieges einige Tage später alles Vorange-gangene in Vergessenheit geraten. Der Arzt und die Hebamme, die das Dorf kurze Zeit zuvor ohne jegliche Ankündigung verlassen hatten, werden als Schuldige für die Ver-brechen ausgemacht. Der Dorflehrer schildert, er sei nach seiner Rückkehr aus dem Kriege in seine ursprüngliche Heimat zurückgekehrt und habe niemanden aus dem Dorf je wieder gesehen.

5 Der Erzähler

Die nun folgenden Untersuchungen sollen Aufschluss über die Rolle Lehrers innerhalb der Geschichte und seinen Beitrag zur Modellhaftigkeit des Films geben. Wir werden feststellen, dass die Subjektivität des Erzählers zur Distanzierung des Zuschauers führt und die Gradlinigkeit und Nachvollziehbarkeit der Erzählung im Dienste des Modells steht. Dadurch wird ein Maß an Zugänglichkeit erreicht, welches für die Filme Hanekes ungewöhnlich ist. Wir werden den Film in den Kontext des unzuverlässigen Erzählens stellen und erkennen, dass Haneke dieses in vielen bekannten Filmen angewandte Stilmittel umkehrt, um es nicht als Manipulationswerkzeug zu nutzen. Dabei verfolgt der Erzähler innerhalb der Geschichte einen anderen Motivkomplex, als der Erzähler der Gegenwart. Der Erzähler verschafft uns einen Zugang zu dem Modell und stellt gleichzeitig ein innergeschichtliches Gegenmodell dar. Zuletzt werden wir die Existenz einer weiteren übergeordneten Erzählerinstanz aufzeigen, welche uns als Hilfe zum Verständnis des Modells dient.

Der folgende Text fasst alle Voice-Overs zusammen, bis zu dem Punkt, an welchem sich der Erzähler als innergeschichtliches Element, nämlich als der damalige Lehrer, zu erkennen gibt. Dieser Text soll uns im Folgenden als Grundlage dienen, um dessen Bedeutung für die Modellhaftigkeit des Films zu analysieren:

„Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, in allen Details der Wahrheit entspricht. Vieles darin weiß ich nur vom Hörensagen und manches weiß ich auch heute nach so vielen Jahren nicht zu enträtseln, und auf unzählige Fragen gibt es keine Antwort, aber dennoch glaube ich, dass ich die seltsamen Ereignisse, die sich in unserem Dorf zugetragen haben, erzählen muss, weil sie möglicherweise auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht werfen können...

Begonnen hat alles, wenn ich mich recht entsinne, mit dem Reitunfall des Arztes. Nach seiner Dressurstunde im herrschaftlichen Reitstall, war er auf seinem Ausritt erst zu seinem Hause geritten, um nach eventuell eingetroffenen Patienten zu sehen.

Beim Betreten des Grundstücks stolperte das Pferd über ein kaum sichtbares, zwischen den Bäumen gespanntes Drahtseil.

Die Tochter des Arztes hatte den Unfall vom Fenster des Hauses aus beobachtet und konnte die Nachbarin verständigen, die wiederum im Gutshof Nachricht gab, sodass der unter schrecklichen Schmerzen

Leidende schließlich ins Krankenhaus der mehr als 30 Kilometer entfernten Kreisstadt gebracht werden konnte.

Die Nachbarin, eine alleinstehende Frau um die 40, war die Hebamme des Dorfes, die im Haus des Arztes seit dem Kinderbett-Tod von dessen Frau eine unentbehrliche Stellung als Haushälterin und Sprechstundenhilfe innehatte. Nachdem sie die beiden Kinder des Arztes versorgt hatte, kam sie zur Schule, um Karli, ihren eigenen Sohn zu holen.

Ich weiß nicht, aber wenn ich mich recht erinnere, erschien es mir damals merkwürdig, dass die Kinder der Gruppe um Klara sich nicht wie üblich nach dem Unterricht zerstreuten und jeder nach Hause strebte, sondern dass alle geschlossen, Richtung Dorfende zogen...

Der Tag nach dem Reitunfall des Arztes brachte nicht nur keine Lösung der Schuldfrage, sondern ein zweites, wesentlich schwerer wiegendes Ereignis löschte das Missgeschick des Vortages nahezu aus: Die Frau eines Kleinbauern kam bei einem Arbeitsunfall ums Leben.

Am selben Tag hatte ich eine seltsame Begegnung“ (Haneke, 2010b: 7-28).

5.1 Die Subjektivität des Erzählers

Mit den ersten Worten des Lehrers blendet das erste Bild, der Blick auf eine offene Landschaft, auffällig langsam auf. Es ist dieselbe Geschwindigkeit, mit der der Film am Ende seiner Erzählung auch wieder abblendet. Als würde Haneke dem Zuschauer möglichst viel Zeit geben wollen, um in diese längst vergangene Zeit einzutauchen und aus eben dieser am Ende wieder in die Gegenwart zurück zu kehren. Vielleicht auch gerade, weil er auf die Aktualität oder Allgemeingültigkeit der behandelten Themen des Films hinweisen möchte. Ein Stilmittel, welches der Modellhaftigkeit, in Form der Bezugnahme auf einen größeren Gesamtzusammenhang, dienlich wäre. Gleichzeitig wird bereits die Subjektivität des Erzählers betont. Wir sehen eine sich auf- und abdunkelnde Erinnerung. Im Verlaufe dieser Erinnerung versucht der Erzähler, damalige Ereignisse zu verknüpfen und in einen logischen Zusammenhang zu bringen. Wie wir in Kapitel 5.6 herausfinden werden, erhält er dabei Unterstützung von einer zweiten Erzählinstanz, welche dem Ich-Erzähler der Geschichte übergeordnet ist.

Die Subjektivität des Erzählers wird auch bereits in seinem ersten Satz unterstrichen. Er erhebt keinen Anspruch auf Wahrheit oder Richtigkeit der folgenden Erzählung. Er räumt zudem ein, nicht einmal alles, was er nun erzählen wird, selbst erlebt zu haben, sondern vieles entstamme lediglich dem „Hörensagen“ (Haneke, 2010b: 9). Er deutet bereits darauf hin, dass er selbst nach so langer Zeit die Ereignisse nicht vollständig und logisch verknüpfen könne und gibt damit schon einen Hinweis auf das offene Ende und allgemein auf die offene Form des Films, die, wie wir bereits in Kapitel 3 festgehalten haben, stilbildend für Haneke ist. Dadurch, dass der Erzähler sich bereits mit seinen ersten Worten selbst relativiert, entsteht eine Deutungsunsicherheit beim Rezipienten. Er wird offen mit dem Gedanken konfrontiert, dass die nun folgenden Bilder nicht uneingeschränkt der Wahrheit entsprechen könnten. Dies führt wiederum zur Distanzierung und zur kritischen Betrachtung, weg von einer rauschhaften, reflexionslosen Filmerfahrung, wie sie in Hollywoodfilmen meist üblich ist. Eine solch kritische Betrachtung ist für die Modellhaftigkeit ausschlaggebend, denn folgt der Zuschauer einem Film nur mit seinen Emotionen und nicht mit seinen Gedanken, bleibt ihm die Möglichkeit, ein Modell zu erkennen und zu verstehen, verschlossen.

5.2 Das unzuverlässige Erzählen

Die Verwendung eines innergeschichtlichen Erzählers lässt einen Vergleich mit dem ursprünglich in der Literatur zu findenden Begriff des *unzuverlässigen Erzählens* zu. Es ist ein Mittel „erzählerischer Selbstreferenz, durch [das] Distanz zum Geschehen hergestellt wird (Kaul, 2009: 58)“. Viele Werke der Filmgeschichte haben sich dieses Konzepts des innergeschichtlichen Erzählers, und der damit verbundenen Subjektivität der Bilder, bereits bedient. Zum Beispiel *Fight Club*, *Die üblichen Verdächtigen*, *The Sixth Sense* oder *Shutter Island*, um nur einige der berühmtesten Vertreter dieser Erzählform zu nennen. All diese Filme nutzen das unzuverlässige Erzählen zur bewussten Manipulation und Irreleitung des Zuschauers, indem sie diesem erst am Ende der Erzählung bewusst machen, dass alles Vorangegangene eine durch die Brille des Erzählers aufgetischte Lüge darstellt. Das Gesehene wird daraufhin rückblickend vom Zuschauer neu gedeutet und es erscheint attraktiv, diese Filme ein zweites Mal anzusehen. Hanke, ein ausgewiesener Gegner der Zuschauermanipulation, tut genau das Gegenteil. Er nutzt bereits den Anfang der Erzählung, um explizit darauf hinzuweisen, dass die filmische Erzählung keinen Wahrheitsanspruch in sich trägt, wodurch die Suche nach dem oder den Tätern und die Suche nach Kausalität zwischen einzelnen Bildern und Szenen immer nur eine Suche nach einer relativen Wahrheit sein kann. Gewissermaßen ist dies eine Annäherung an die Komplexität unserer Wirklichkeit. Der Film identifiziert sich somit schon zu Anfang als ein Artefakt und nimmt Abstand von dem Ansatz, die Wirklichkeit abbilden zu wollen. Eine Prämisse, die wir in Kapitel 2 als Voraussetzung für die Modellhaftigkeit festgehalten haben.

Dabei ist die Frage nach der Täterschaft, die sich auch der Erzähler im Laufe der Geschichte stellen wird, für die Erschließung des Modells durchaus wichtig. Nur wenn wir die Täter kennen, können wir innerhalb der erzählten Ereignisse Rückschlüsse darauf ziehen, wieso diese Täter zu Tätern wurden. Bleibt die Täterschaft ungenau, bleibt das Modell in seiner Aussage über den Gewaltursprung ebenso ungenau und kommt lediglich einer dunklen Ahnung gleich. Kapitel 7 wird belegen, dass der Film trotz seiner offenen Erzählweise logische Schlüsse auf die Täterschaft der Kinder zulässt und wird aus dieser Annahme heraus das Modell über den Ursprung der Gewalt erklären.

5.3 Die Zugänglichkeit durch den Erzähler

„Es beginnt damit, dass wir in eine Welt blicken, in der alles an seinem Platz scheint, jeder seine Rolle erfüllt. Eine Ordnung“ (Seeßlen, 2013: 379).

Assheuer (vgl. 2010: 168) erklärt, dass es Hanekes Ziel sei, die leichte Zugänglichkeit zu seinen Filmen zu verhindern. Haneke setzt dem entgegen, dass die Zuschauer keine Probleme hätten, seine Filme zu verstehen, und dass die Problematik eher darin läge, dass viele Zuschauer sich der Zumutung verweigerten, sich „mit seinen negativen Themen auseinanderzusetzen und diese weiter zu denken“ (ebd.: 168).

Nach Auffassung des Autors dieser Arbeit, sind viele vergangene Filme Hanekes für den Durchschnittszuschauer nicht leicht zugänglich, *Das Weiße Band* jedoch erreicht durch seinen Erzähler ein hohes Maß an Zugänglichkeit. Schon in der ersten kurzen Szene wird das Erzählte mit dem Gesehenen kongruent geführt. Dies weist nicht nur darauf hin, dass hier eine Verbildlichung des Wortes stattfindet, was dazu führt, dass *Das Weiße Band* leicht als Verfilmung eines „vermeintlich literarischen Ich-Erzählers“ (Brombach, 2014: 196) verstanden werden kann, sondern führt auch zu einer leichteren Nachvollziehbarkeit der Handlung. Ist das Gesagte im Verlauf der Erzählung nicht durch das Bildliche gedoppelt, ist es ausschließlich mit nahezu fotografisch stillen Standaufnahmen illustriert.

Zudem ist der Erzähler darum bemüht, die Geschichte möglichst gradlinig, chronologisch und auf dessen wichtigste Elemente reduziert vorzutragen. Er verleiht seiner Geschichte einen klaren Anfang, in Form des Reitunfalls des Arztes und ein klares Ende, in Form des Einbruchs des ersten Weltkrieges. Ein eindeutiger Rahmen ist somit erkennbar.

Der Erzähler gibt an, im dritten Kriegsjahr eingezogen worden zu sein. Danach kehrte er in seine alte Heimat zurück und habe niemanden aus dem Dorf je wieder gesehen. Bezugnehmend auf diese Aussage können wir davon ausgehen, dass seine Erinnerungen auch der Zeit entstammen, in der die Geschichte spielt und er keine nachträglichen Informationen über irgendeine der Figuren in seiner Erzählung verarbeitet.

Des Weiteren weist der Anfang der Erzählung eine hohe Informationsdichte auf. Wir erfahren, dass der Unfall des Arztes durch ein zwischen den Bäumen gespanntes Seil verursacht wurde. Im Bild können wir dieses Seil nicht sehen und so unsichtbar dieses Seil für uns ist, so unsichtbar ist im Laufe der Geschichte auch die alles durchwirkende Gewalt im Dorf. Weiter erfahren wir, dass sich das Geschehen eben in einem Dorf ab-

spielt, und die nächstgelegene Stadt eine für damalige Zeiten keine unerhebliche Distanz von 30km entfernt liegt.

In den ersten zwei Minuten der Erzählung wird bereits die Vermutung an der Schuld der Kinder angedeutet, welche dem Pfarrer gegenüber zum Ende der Erzählung hin nochmal konkretisiert werden soll. Der Erzähler legt hier, wie schon beim nicht sichtbaren Drahtseil, eine Bedeutung in die Bilder. Der geschlossene Gang der Kindergruppe in Richtung Dorfende scheint uns nur deswegen ungewöhnlich, weil der Erzähler uns darauf hinweist. Zudem wird Klara namentlich von dem Rest der Kindergruppe abgehoben und als eine Art Anführerin definiert.

Wir wissen also bereits nach kurzer Zeit, worum es geht, wo sich die Geschichte abspielt, welches mögliche Hauptakteure sind und welcher Verdacht durch die folgenden Bilder vom Erzähler erhärtet werden wird. Die Modellhaftigkeit wird hier unterstrichen, indem die Grundvoraussetzungen und die Prämisse für den Modellansatz schnell und unmissverständlich vorgeführt werden.

Der Gradlinigkeit der Erzählung des Anfangs folgt auch die gesamte weitere Geschichte. Der Erzähler präsentiert sie uns ohne jede Art von Backflashes oder sonstiger verwirrender Narrative. Der Zuschauer weiß in jedem Moment, wann und wo er sich befindet, was der Modellhaftigkeit selbstsagend dienlich ist.

5.4 Der Erzähler heute & damals

Bei dem Verstehen der Handlung ist es von Bedeutung, die zwei Zeitebenen des Films zu unterscheiden und zu erkennen, dass der Erzähler von damals und der Erzähler von heute zwar ein und dieselbe Person sind, jedoch unterschiedliche Motive in Bezug auf die Gewalttaten verfolgen. Der erlebende Erzähler von damals scheint sich vorerst nicht näher für die Gewalttaten um ihn herum zu interessieren. Nach der Misshandlung des Sohns des Barons fragt ihn Eva, auf der Suche nach einer Erklärung für die Gewalttaten oder zumindest auf der Suche nach einem Schuldigen, wer so etwas Schreckliches tun würde, und der Erzähler antwortet mit „Weiß nicht“. Erst als sich die Geschichte zuspitzt und er herausfindet, dass die Tochter des Gutsverwalters schon zuvor über die Gewalttaten Bescheid wusste, beteiligt er sich am kollektiven Prozess der Anschuldigungen. Er interessiert sich für die Geschehnisse aus damaliger Sicht nur insofern, als dass er glaubt, diese „eventuell als kriminalistischen Fall auflösen zu können. Weder bemüht er sich, die reziproken Ketten der Verschuldung im Dorf Eichwald als Zeichen einer fatalen Hörigkeit zu verstehen, noch lehnt er sich als tragischer Einzelner gegen die Gewalt auf, die an Schwächeren verübt wird“ (Operprantacher, 2012: 219).

Es ist der Erzähler von heute, der rückblickende Erzähler, durch seine Stimme als nun alter Mann identifiziert, der uns direkt zu Anfang seiner Geschichte darüber aufklärt, welchen Zweck diese aus seiner Sicht verfolgt. Er scheint sich seinem Wortlaut zufolge sogar verpflichtet zu fühlen, seine damaligen Erfahrungen mit uns zu teilen. Für ihn geht es darum, seine Erinnerungen selektiv zusammenzufügen, sodass diese in ihrer Gesamtheit auf später folgende historische Ereignisse verweisen und diese erklären. Auch wenn die Vermutung naheliegt, dass es sich bei diesen historischen Ereignissen indirekt um die Ergreifung der Macht durch die Nazis in Deutschland handelt, wird dies nicht explizit ausgesprochen und bleibt damit offen. Er könnte sich genauso auf die Bader-Meinhof-Gruppe beziehen oder ausgewandert sein und eine andere Form des Radikalismus miterlebt haben, deren Entstehung er durch die damaligen Ereignisse in Eichwald meint, erklären zu können. Ebenso könnte er sich auf gar keinen konkreten Fall beziehen und nach einer Studie der Gewalt und des Radikalismus zum Schluss gekommen sein, dass seine damaligen Erlebnisse beispielhaft für gewisse Thesen sind. Auch hier führt die Offenheit zu einer höheren Allgemeingültigkeit.

So können wir festhalten, dass es der Erzähler von heute ist, der uns die Ereignisse als Modell präsentiert, während sich seine aus der Erinnerung nachgebildete, junge Version lediglich für die unmittelbare Täterschaft zu interessieren scheint.

Innerhalb der Deutung dieser Zusammenhänge, die uns der Erzähler „stolpernd, unsicher, bedenklich“ (Göttler, 2009) präsentiert, bleibt dieser jedoch sehr vage und legt

sich nachträglich auf keinen endgültigen Erklärungszusammenhang fest. Er liefert uns keinerlei Auskunft darüber, inwieweit er noch immer an die Täterschaft der Kinder glaubt oder auf welche Weise diese damaligen Ereignisse erklärend für spätere Ereignisse sein können.

Dieses Vorgehen ist auf der einen Seite charakteristisch für Haneke, auf der anderen Seite steht es jedoch einer Modellhaftigkeit entgegen, da es dem Rezipienten eine endgültige Interpretation verweigert. Das Modell scheint hier offen bzw. unvollständig. Es liegt am Zuschauer, das Modell zu vervollständigen und ihm seine finale Form zu verleihen, wobei diese, entsprechend der Annahmen jedes Einzelnen, unterschiedlich aussehen kann.

Der Film wirkt wie eine Ansammlung von Gleichungen, die in ihrer Gesamtheit als Erklärung für einen größeren Zusammenhang fungieren sollen, deren finale und eindeutige Interpretation uns jedoch verweigert wird. Der Rezipient ist innerhalb dieser filmischen Ansammlung zu jeder Zeit aufgerufen, seine persönliche Beurteilung vorzunehmen, frei zu entscheiden und seine eigene Wahrheit zu finden.

Der Filmmacher scheint sich hier in einer Zwickmühle zu befinden. Verweigert er sich einer eigenen Interpretation innerhalb des Werkes, scheint das Modell unvollständig. Liefert er diese Interpretation jedoch, beschneidet er den Bedeutungsraum und erhöht damit den Grad der Manipulation. Dies wiederum führt zu einer geringeren Offenheit und damit zu einer reduzierten Allgemeingültigkeit des vorgestellten Modells.

5.5 Der Erzähler als Zugang zum Modell und als Gegenmodell

Wichtig für die Modellhaftigkeit, und das betont Haneke selber, ist die Rolle des Erzählers als Außenstehendem, als eine Art Gegenpol zu den destruktiven Mechanismen, die im Dorf vorherrschen. Haneke begründet die Rolle des Lehrers als Erzähler in einem Interview wie folgt:

„Ja, der ist sehr atypisch. Er ist zusammen mit dem Mädchen, seiner Geliebten, der einzige, der nicht aus dem Dorf ist. Das Dorf ist sozusagen das Modell und es war die dramaturgische Krücke, jemanden zu finden, jemanden zu nehmen, der von außen kommt und deshalb nicht in dieses Modell hinein passt, der mir aber die Möglichkeit gibt, dieses Geschehen, das ja mehr meint als nur das Dorf, mehr oder weniger von außen zu betrachten“ (Regensburger, 2012: 143).

Innerhalb dieser Erklärung Hanekes spezifiziert dieser seine Aussage über das Modell. Demnach ist nicht der Film selber das Modell, sondern das Dorf stellt das Modell dar, was folglich den Schluss nach sich zieht, dass der Lehrer als Zugezogener kein Teil des Modells ist, sondern lediglich die Funktion erfüllt, uns Zugang zu diesem Modell zu verschaffen. In diesem Kontext ist es möglicherweise auch kein Zufall, dass der Erzähler als Schlüssel zu diesem Modell eben ein Lehrer ist. So könnte er im übertragenen Sinne auch als Pädagoge des Zuschauers fungierend verstanden werden.

Die von Haneke generell angestrebte Gegensätzlichkeit in Form des Lehrers scheint somit der Grund zu sein, warum er im Laufe des Films einige für Haneke so untypische, harmonische und hoffnungsvolle Momente mit seiner Geliebten Eva durchleben darf. Betrachtet man die Kutschenszene mit Eva, könnte man sogar behaupten, er würde das Gegenmodell verkörpern, eine mögliche Lösung für die Probleme, die im Dorf aufgezeigt werden. Als er Eva mit einer Kutsche zu einem Picknick ausführen möchte und man vermuten kann, dass er, wie er selber sagt, keine „unstatthaften Absichten“ (Haneke, 2010b: 162) verfolgt, bittet ihn Eva, dies nicht zu tun. Er könnte nun von der im Dorf vorherrschenden Verfügungsgewalt über Frauen Gebrauch machen, stellt jedoch sein Eigeninteresse nicht über das seiner Geliebten und willigt ein. Er willigt ein, ohne jegliche Form von Gewalt oder Druck auszuüben. Ihm kommt nach Adorno die Fähigkeit zu, „den anderen als solchen und nicht als Funktion des eigenen Willens wahrzunehmen“ (Adorno, 2001: 244). Dieses Verhalten wird unmittelbar durch einen Kuss seiner Geliebten belohnt und beschreibt bildlich das, was Haneke unter dem Ideal der Gewaltlosigkeit versteht: „das wechselseitige Aufgehobensein in der Aufmerksamkeit des Anderen“ (Assheuer, 2010: 86-87).

Eine weitere, wesentlich pragmatischere Deutungsmöglichkeit dieser Szenen der gegenseitigen Aufmerksamkeit, liefert Haneke in einem Fernsehinterview, nachdem der Diskussionspartner die Frage aufwirft, wie diese für Haneke untypischen Szenen mit seinem sonstigen Werk vereinbar seien. Hier erwidert Haneke, die Szenen würden lediglich als ein emotionaler Ausgleich dienen, als eine Gelegenheit für den Zuschauer, Luft zu holen, damit dieser nicht von den anderen Szenen erdrückt würde (vgl. Kluge, 2012: 8:25-8:33). Mit dieser These wird natürlich ebenso die Frage aufgeworfen, wieso derartige Szenen keinen Platz in früheren Filmen Hanekes gefunden haben. Filme, welche dem *weißen Band* in Bezug auf die Schwere und Bitterkeit der behandelten Themen in nichts nachstehen. Eine mögliche Antwort wäre eine Entwicklung Hanekes innerhalb seines Gesamtwerkes und eine geringere Sorge davor, harmonische Szenen würden den Zuschauer aus der Konfrontation mit seinen ernstesten Themen entlassen. Den potentiell kontraproduktiven Effekt harmonischer Momente beschreibt Haneke jedoch nach der Fertigstellung des *weißen Bandes* wie folgt: „In dem Moment wo ich zeige, dass es auch in einem entfremdeten Leben Glück gibt, wird sich der Zuschauer an diesen Strohalm klammern – ich entlasse ihn aus der Konfrontation mit der ihm unangenehmen Wahrheit“ (Assheuer, 2010 :120). Somit kann davon ausgegangen werden, dass er seine Haltung zu diesem Thema bis zur Vervollständigung dieses Films nicht geändert hat.

Unter Berücksichtigung unserer vorangegangenen Überlegungen kann daher gefolgert werden, dass die Behauptung, die glücklichen Momente gäben dem Zuschauer einen Freiraum, zwar an sich nicht falsch ist, dass der eigentliche Grund der Verwendung aber unserer ersten Vermutung entspricht, nach welcher die Figur des Lehrers als Gegenpol zum Lebensmodell des Dorfes fungiert. Dass Haneke diesen Grund nicht selber nennt, liegt wahrscheinlich darin begründet, dass er es meidet, sich selber zu interpretieren, um nicht den Bedeutungsraum einer Szene künstlich zu verringern. In diesem Zusammenhang schildert Haneke, dass das Beste eben nicht das sei, was von Autoren erdacht ist, „sondern was [...] dabei unbewusst passiert und was in der Deutung passiert“ (ebd.: 33). Er nennt dies das „Geschenk der Konstellation (ebd.: 33)“, welches im Prozess der Drehbucharbeit entsteht. Eine Eigeninterpretation würde dieses Geschenk folglich zunichtemachen.

5.6 Die drei Wahrheitsebenen der Erzählung

Wie bereits in Kapitel 5.1 angedeutet wurde, ist es jedoch nicht nur der innergeschichtliche Erzähler, welcher uns die Geschehnisse im Dorf schildert, sondern ihm ist noch eine zweite Erzählerinstanz übergeordnet, welche als allwissend beschrieben werden kann und Informationen über den Bedeutungszusammenhang bereitstellt, über die der Lehrer selbst nicht verfügen kann. Dieser Erzähler ist es, welcher uns einen tieferen Einblick in die damaligen Erziehungsmethoden und innerfamiliären Konstellationen gewährt, ohne selber ein Teil der Geschichte zu sein. Diese zweite Erzählebene offenbart uns, laut Brombach „die Wahrheit der verborgenen und vertuschten Verhältnisse“ (Brombach, 2014: 197). Modellhaft gesprochen, findet dieser zweite Erzähler Ereignisse, die repräsentativ für den Ursprung des Bösen innerhalb menschlicher Interaktionen verstanden werden können. So zum Beispiel der kalte, unmenschliche und autoritäre Erziehungsstil des Pfarrers, der emotionslose und zutiefst verletzende Umgang des Arztes mit der Hebamme oder auch das von Kommunikationsproblemen durchzogene Verhältnis des Barons zu seiner Frau. All dies sind Informationen, die der Ich-Erzähler in dieser detaillierten Form nicht haben kann.

Diese zweite Erzählerinstanz scheint somit historisches Wissen, wie zum Beispiel über die Erziehungsmethoden der *Schwarzen Pädagogik* an Fallbeispielen zu illustrieren. Da diese Fallbeispiele nicht der Erinnerung des Lehrers entstammen, sind die Szenen als eigenständige Verbildlichungen zu verstehen. Dabei erheben diese Verbildlichungen einen höheren Wahrheitsanspruch, als die des Lehrers. Gleichzeitig machen sie die Geschichte des Lehrers verifizierbarer und liefern dem Modellansatz sein Fundament. Man könnte sagen, dass diese zweite Erzählerinstanz gemeinsam mit dem Lehrer, wenn auch nicht linear, auf ein gemeinsames Ziel hin arbeitet.

Als Beispiel wäre die Schlusszene zwischen dem Lehrer und dem Pfarrer zu nennen: Der Lehrer weiß nicht, dass der Pastor erkannt hat, dass seine Erziehungsmethoden scheinbar zu einer Gewalttat seiner Tochter Klara geführt haben. In dieser Erkenntnis des Pfarrers ist auch seine abwehrende und offensive Reaktion dem Lehrer gegenüber begründet. Da dieses Wissen dem Lehrer zu Zeitpunkt des Gespräches und auch im Nachhinein nicht zur Verfügung steht, deutet er die Zusammenhänge unter Zuhilfenahme von weniger Informationen, als wir sie zur Verfügung haben. Während wir wissen, dass der Pastor seine Tochter und gewissermaßen alles, woran er glaubt, verteidigt, kann der Lehrer diesen Zusammenhang nicht herstellen. Man könnte also sagen, dass uns der Ich-Erzähler in Form des Lehrers das Dorf als Modell vorstellt, während uns der zweite Erzähler dabei hilft, das allgemeingültige Modell zu erschließen.

Zusammenfassend lassen sich drei unterschiedliche Wahrheitsebenen innerhalb der Erzählung benennen. Zwei sind dem Ich-Erzähler zuzuordnen und eine dem zuvor genauer definierten zweiten, übergeordneten Erzähler.

1. Die erste Ebene ist die des Hörensagens. (Ich-Erzähler)
2. Die zweite Ebene ist die des persönlich Erlebten. (Ich-Erzähler)
3. Die dritte Ebene enthält alle Informationen und Ereignisse, von denen der Lehrer keine Kenntnis haben kann. (übergeordneter Erzähler)

Wir können somit davon ausgehen, dass die Informationen des *zweiten Erzählers* verlässlicher sind, als die persönlich erlebten Erinnerungen des Ich-Erzählers, welche nochmals verlässlicher sind als jene Art der Informationen, die dem Erzähler durch Hörensagen zugetragen wurden. Es ist anzumerken, dass diese Grenzen nicht klar gezogen sind, sondern sich in vielen Fällen überlagern und nicht eindeutig unterscheidbar sind.

In der Erzählung finden sich bereits inhaltliche Andeutungen auf die Unverlässlichkeit der Erzählung des Lehrers. So behauptet er gegen Ende der Geschichte, dass ihm das Interesse der Kinder für Karli, dem behinderten Sohn der Hebamme, seltsam erschien „angesichts der Tatsache, dass diese sich mit dem Knaben wegen seiner Behinderung meist überhaupt nicht und wenn, dann in eher verächtlicher Weise auseinandergesetzt hatten“ (Haneke, 2010b: 191). Nur kurze Zeit später, in einem verhörähnlichen Gespräch mit den Kindern des Pfarrers, behauptet er diesen gegenüber, Karli sei immer mit ihnen gewesen. Eine Behauptung, welche während des Dorffestes bildlich belegt wird. Wir sehen die Gruppe von Kindern am zugerichteten Kohlfeld vorbei laufen. Eines der Mädchen hält Karli an der Hand und er scheint der Gruppe zugehörig. Diese Widersprüchlichkeit könnte als *schwindende Erinnerung* des Lehrers verstanden werden. Ebenso könnte sie darauf hindeuten, dass der Lehrer bewusst seine Erzählung situativ manipuliert, um sein Verhalten und seine Theorie schlüssiger erscheinen zu lassen, als sie es auf Basis seiner Erinnerungen in Wirklichkeit ist.

Diese Diskrepanzen manifestieren sich allerdings nur durch die Verknüpfung unterschiedlicher Szeneninhalte und nicht in einer Unstimmigkeit zwischen der Erzählung und dessen direkter szenischer Darstellung.

6 Zur Modellhaftigkeit

Das nun folgende Kapitel dient der Benennung der filmischen Mittel, welche Haneke in dem *weißen Band* einsetzt, um eine Modellhaftigkeit zu erreichen. Erinnern wir uns an das Kapitel über Modelle, so wissen wir, dass ein Modell einen Realitätsausschnitt repräsentiert und eine allgemeingültige Aussage über diesen trifft. Die Repräsentativität wird durch Abstraktion erreicht. Dabei sollte sich das Modell als etwas künstliches, als ein Artefakt identifizieren und nicht behaupten, Wirklichkeit abzubilden. Außerdem wird vorausgesetzt, dass es sich auf Teilaspekte des zu repräsentierenden Realitätsausschnittes bezieht und zwar ausschließlich auf diese, welche der Modelltheorie dienlich sind. Es ist also in sich geschlossen.

Des Weiteren werden wir die bereits in Kapitel 2 aufgeworfene Frage beantworten, für wen und innerhalb welchen Zeitraums es Verwendung findet und zu welchem Zweck das Modell konstruiert wurde. Zudem werden wir erörtern, inwieweit Haneke als Urheber des Modells verstanden werden kann und welche Einflussfaktoren störend auf das Modell einwirken könnten. In dem darauf folgenden Kapitel werden wir uns mit dem eigentlichen Inhalt des Modells beschäftigen, um aus diesem allgemeingültige Aussagen über die Entstehung von Gewalt in Gesellschaften herauszufiltern.

6.1 Das Bild

Unsere Untersuchungen zur Modellhaftigkeit beginnen mit dem offensichtlichsten Attribut des Mediums Film: Seine Sichtbarkeit. Genauer formuliert, seine Bilder und die Form, in welcher sie aneinandergereiht sind.

Beim Betrachten des *weißen Bandes* fällt unmittelbar die für gegenwärtige Filme unübliche Verwendung von Schwarz-Weiß auf. Haneke begründet die Verwendung dieses Stilmittels zweifach (vgl. Assheuer 2010: 147). Vorerst benennt er die leichtere Zugänglichkeit, bzw. das leichtere Einfinden des Zuschauers in die damalige Epoche. Uns bekannte Fotografien aus dieser Zeit sind, genau wie der Film, in Schwarz-Weiß gehalten. Die zweite, und die für unsere Untersuchungen wesentlich interessantere Begründung, liegt in der Unterstreichung des Artefakt-Charakters des Films und ein daraus folgendes Abstandnehmen von der Behauptung, der Film würde Wirklichkeit abbilden. Der Film identifiziert sich durch das Schwarz-Weiß als etwas Artifizielles. Diese Künstlichkeit ist auch in den Fotografien August Sanders zu finden, welches „keine realistischen, [sondern] [...] hochartifizielle Bilder“ (ebd: 146) sind. Sander wurde durch seine Portraitfotografien bekannt, in welchen er versuchte, einen Querschnitt der Gesellschaft abzubilden. Dabei inszenierte er seine Aufnahmen, indem er die Menschen mit charakteristischer Kleidung und einer für sie typischen Umgebung ablichtete. Diese Bilder aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg dienten Haneke als Vorlage für das *weiße Band*. Um diese Aussage zu illustrieren, sind in Abbildung 1 einige Bilder aus dem *weißen Band* den Fotografien August Sanders gegenüber gestellt.

Assheuer (vgl. ebd.: 164) führt diesen Gedanken nochmals weiter und behauptet, die Abstraktion durch die Schwarz-Weiß-Bilder würde den Film von seinem historischen Gewand entkleiden und aus dessen unmittelbaren Zeitbezügen herausreißen. Daraufhin bliebe ein Gerüst übrig, welches eine allgemeine und zeitlose Theorie über den Ursprung menschlicher Gewalt darstelle. Folgt man dieser Betrachtungsweise, kann das Schwarz-Weiß nicht nur der Entfremdung und damit Distanzierung dienen, sondern auch der Verallgemeinerung einzelner Szeneninhalte und deren Verweis auf eine größere Gesamtheit. Die Zeitlosigkeit wird hervorgehoben. Naqvi (2010: 129-130) schließt sich dieser These an, wenn er sagt, dass sich Hanekes Schwarz-Weiß-Film als Historie tarne, „um eine überhistorische Parabel vor Augen zu führen“. Schwarz-Weiß-Bilder verkörpern zudem die Eigenschaft, die Strukturen im Bild und die Komposition des Bildes reduzierter, und damit klarer erkennbar zu machen. So wird der Eindruck einer „Strenge der Kadrierung“ (Cieutat et al. 2013:332) nochmals verstärkt. In den Bildern des Films findet sich eine exakte Gesamtkonstruktion, eine Ansammlung stilistisch fotografisch anmutender Bilder, die sich in der Auswahl des Bildausschnitts nicht die kleinste Ungenauigkeit zu erlauben scheinen. Eine ebenso exakte Konstruktion, wie sie im Allgemeinen ein Modell zu verkörpern versucht.

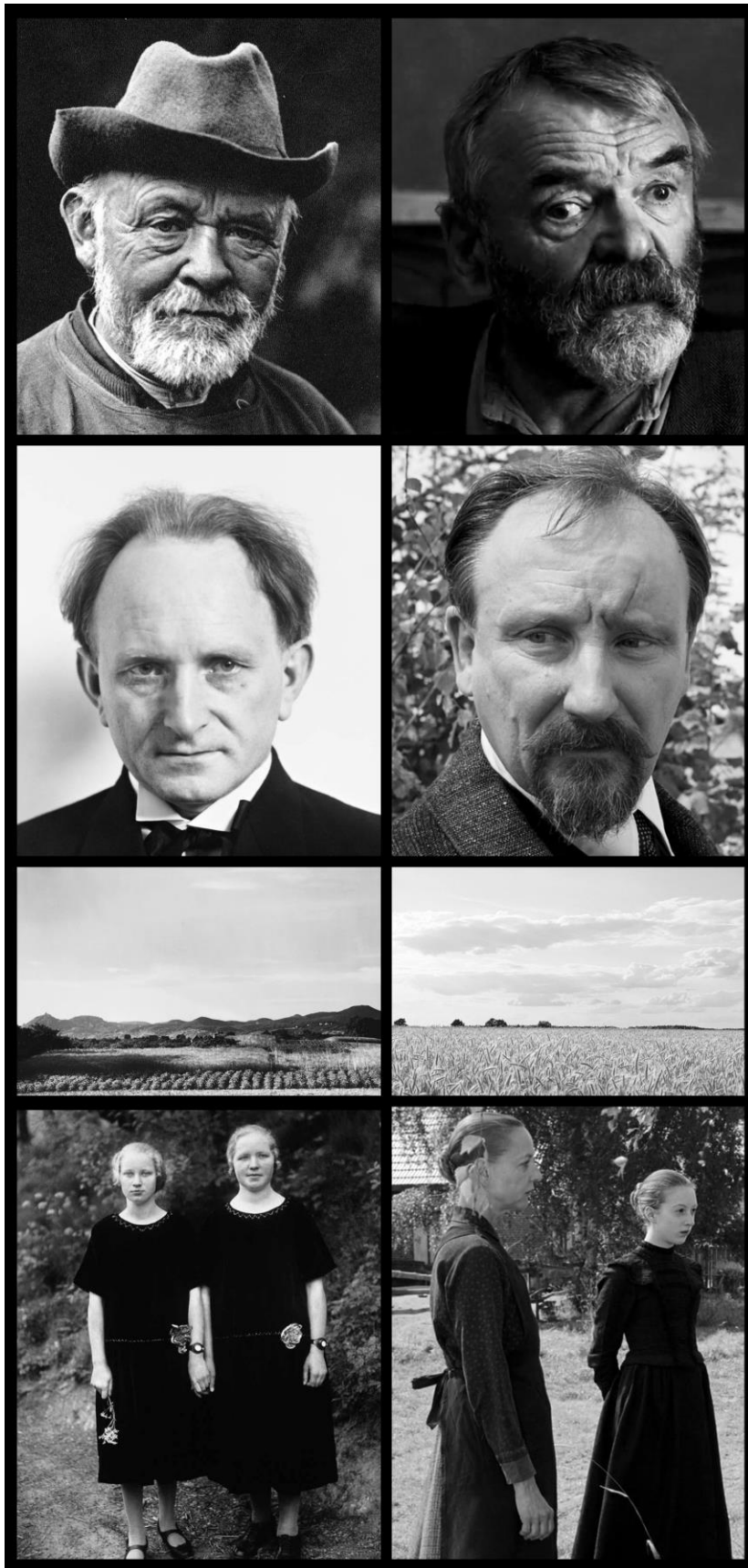


Abbildung 1: Bildvergleich: August Sander (links) & *Das weiße Band* (rechts)

Dabei findet eine bildliche Reduzierung auf die für den Zuschauer wichtigsten Informationen statt, genauso wie ein Modell Informationen auf ein entsprechendes Zielsystem ausgerichtet reduziert. Mit Ausnahme einiger weniger Bilder, auf die wir in Kapitel 7 zu sprechen kommen werden, scheint hier keine Einstellung eine Bedeutung in sich selbst zu tragen, sondern der Prämisse unterworfen zu sein, das Geschehen so einfach und emotionslos wie nur möglich einzufangen. Die Kamera wirkt wie ein stiller und sachlicher Beobachter des Geschehens, ohne uns eine eigene Position zu eben diesem Geschehen mitteilen zu wollen.

So wie ein Modell einen Rahmen für seine Repräsentation findet und Informationen klar voneinander trennt, nutzt der Film viele innerbildliche Rahmen, um diese Abgetrenntheit zu visualisieren. Ein filmisches Mittel, welches die „für Haneke stilbildende Geschlossenheit des Raums“ (Mohnkern, 2014: 519) verbildlicht und welchem Buß (2009) einen negativen Beigeschmack verleiht, wenn er sagt: „So asketisch das Leben im Film daherkommt, so ausgehungert agiert die Kamera. Die einzelnen Elemente zeigt sie, nie das große Ganze. Fast jedes Bild bekommt durch herunterhängende Balken oder bedrückte niedrige Zimmerdecken einen Rahmen vorgegeben“. Es entsteht eine Geschlossenheit, bzw. Abgeschlossenheit, die sich auch in den stillen, endlos weit erscheinenden, das Dorf von äußeren Einflüssen isolierenden Landschaften, wiederfindet. In Abbildung 2 werden diese Gedanken nochmals durch die Zusammenstellung einiger Bilder des Films veranschaulicht.

Was bei allen Filmen Hanekes auffällt und auch im weißen Band keine Ausnahme darstellt, ist die sehr geringe Anzahl an Schnitten bzw. Bildwechseln. Haneke löst Szenen sehr gerne in Plansequenzen auf und verfolgt im Allgemeinen ein sehr langsames Erzähltempo. Dies kann zum einen als Distanzierungsmethode verstanden werden, da wir ein wesentlich höheres Erzähltempo gewohnt sind und kann zudem als eine Möglichkeit für den Rezipienten aufgefasst werden, die so geschaffenen Frei-, bzw. Leer-räume für eine Reflektion zu nutzen. Laut Seeßlen (2013: 377) wird durch eine Plansequenz die Verantwortung für das Bild auf den Zuschauer übertragen, seine Rolle als Partizipant wird betont. Gleichzeitig stellt jeder Schnitt eine Manipulation dar, weshalb eine Plansequenz als eine Annäherung an unsere Wirklichkeit verstanden werden kann. Dieses Vorgehen ist für die Modellhaftigkeit eines Filmes ausschlaggebend, da die Möglichkeit der Reflektion eine Voraussetzung für die Erschließung des Modells darstellt. Dieses Vorgehen steht allerdings im klaren Gegensatz dazu, wie sich die meisten visuellen Medien heutzutage präsentieren: „Television accelerates experience, but one needs time to understand what one sees, which the current media disallows“ (Forrest, 2015: 31).

Bradshaw (vgl. 2009) stellt in einer Kritik im *The Guardian* fest, dass die überragende visuelle Umsetzung und die Klarheit der Bilder in Kontrast zu einer offenen Form zu stehen scheinen, welche sich einer eindeutigen Interpretation verweigern möchte. Wir haben bereits in Kapitel 5.4 festgestellt, dass die inhaltliche Offenheit eines Films und dessen Anspruch auf Modellhaftigkeit zwei negativ zueinander korrelierende Variablen zu sein scheinen. Umso offener ein Film gehalten ist, desto weniger erfüllt er die Grundsätze der Modellhaftigkeit. Eine gesteigerte inhaltliche Offenheit führt zu einer verringerten Aussagekraft und damit zu einer verringerten Repräsentativität für eine bestimmte Theorie. In Kapitel 6.7 werden wir diese Korrelation, auf das *weiße Band* Bezug nehmend, genauer untersuchen und feststellen, dass Haneke vor allem in Vergleich zu seinen früheren Werken, ein ungewohnt hohes Maß an Eindeutigkeit realisiert.

Diesem Kapitel wird sich nun eine kurze Ausführung über den Vorspann und die Credits des Films folgen, da diese dem Bildlichen zwar zugehörig sind, jedoch eine sachlichere Komponente in sich tragen und mit dem Bewegtbild des Films nicht gleichzusetzen sind.



Abbildung 2: Rahmen im Bild (links) & offene Landschaften (rechts)

6.2 Der Vorspann & die Credits

Der Vorspann verläuft emotionslos und monoton. Die beteiligten Produktionsfirmen und Förderanstalten werden im selben Tempo in Schwarz auf Weiß ein- und wieder ausgeblendet. Nichts wird betont oder hervorgehoben. Keinerlei Akustik untermalt diese streng einheitliche Einführung. Der Schrifttyp ist *Times New Roman*, einer der zwei Standardschrifttypen auf jedem modernen PC. Die Titel erhalten dadurch etwas Gegenwärtiges und Sachliches. Kurz darauf folgt der Titel des Films, welcher ausschließlich in Großbuchstaben, jedoch im selben Tempo und in der derselben Schriftart wie alle Titel zuvor eingeblendet wird. Eine erste Auffälligkeit lässt sich im Untertitel erkennen. Dieser wird in deutscher Kurrentschrift langsam aber gleichmäßig in weiß auf den schwarzen Bildhintergrund geschrieben. Ein Großteil der Rezipienten wird die Typographie dieser Schriftart, welche 1941 von den Nationalsozialisten verboten wurde, da sie diesen undeutsch erschien (vgl. Becker, 2015), nicht entziffern können. Eine deutsche Kindergeschichte steht dort geschrieben. Für diejenigen, die es lesen können, ist alles Folgende natürlich als eine Anspielung auf die deutsche Geschichte zu verstehen. Für den Großteil des Publikums hat es jedoch einen Verfremdungseffekt und distanziert den Zuschauer bereits zu diesem frühen Zeitpunkt. Zudem wird die Subjektivität und die Bedeutung des Individuums für die Geschichte hervorgehoben. Das Konzept, die Vergangenheit aus der Gegenwart heraus zu betrachten, zu deuten und zu verstehen, wird hier durch die Vereinigung der heutigen und der damals vorherrschenden Schriftart bereits angedeutet und „unterbindet damit rein formell jeden Versuch, die von Haneke erzählte Geschichte isoliert zu sehen“ (Wessely, 2012: 230). Haneke ist es dabei wichtig, dass alle, die der Kurrentschrift nicht mächtig sind, „eine solche Geschichte in ihren eigenen Ländern für möglich halten können“ (Cieutat et al. 2013: 322). Es folgen, weiterhin sachlich nüchtern eingeblendet, die Kamera, der Ton, der Schnitt, die Ausstattung, das Kostüm, die Maske, die Herstellungsleitung, der ausführende Produzent und die Produktion, also die wichtigsten und einflussreichsten Positionen innerhalb des Filmentstehungsprozesses. Michael Hanekes Titel ist der letzte, welcher eingeblendet wird, bevor die einführende Rede des Lehrers einsetzt. Die Besonderheit ist hier die Übertitelung „Ein Film von“. Sie verweist darauf, dass Haneke im Entstehungsprozess des Films eine umfassendere Rolle spielte, als nur die Regie geführt zu haben. Er wird durch diese Formulierung gewissermaßen als Urheber des folgenden Werkes definiert. Eine solche Urheberschaft haben wir bereits als eine der Grundvoraussetzungen für Modellhaftigkeit definiert. Mit der Urheberschaft Hanekes und möglichen Störfaktoren dieser werden wir uns eingehender in Kapitel 6.5 auseinandersetzen.

Wir erwarten von den Schlusscredits, dass uns diese die Schauspieler in einer ganz bestimmten, und zwar einer nachvollziehbaren Ordnung präsentieren. Diese Ordnung ist in den allermeisten Fällen eine Anordnung nach der Reihenfolge des Erscheinens

im Film, nach der Screentime des jeweiligen Schauspielers, der Wichtigkeit seiner Rolle oder der allgemeinen Popularität. Betrachten wir die Schlusscredits des *weißen Bandes* fällt uns eine andere Besonderheit, ein anderes Muster in deren Anordnung auf. Die Schauspieler sind in Blöcken angeordnet. Der Lehrer und seine Geliebte Eva werden als der Geschichte übergeordnete Außenstehende des Modells zuerst genannt. Es folgen weitere Blöcke, welche nicht die Wichtigkeit der Figuren widerspiegeln, sondern deren Rang innerhalb der Hierarchie des Dorfes und damit den ihnen zugehörigen Stand. Über die Familie des Barons, die des Pfarrers, die des Verwalters, hin zu der des Arztes und letztendlich die des Bauern. Ummantelt werden diese Stände wiederum von den Eltern Evas, welche abermals Außenstehende des Modells darstellen. Dieser Abspann dient als Hinweis darauf, dass die Stände und deren Ordnung und Hierarchie zueinander wichtiger für das Modell sind, als das Individuum selbst. Es verdeutlicht die modellhafte Konstruktion des Dorfes, auf welche wir im folgenden Kapitel detaillierter zu sprechen kommen werden. Somit sind selbst die Credits dem Konzept des Modells unterworfen und geben in ihrer Form Hinweise über den Aufbau und den Ansatz des Modells.

6.3 Das Dorf und dessen Hierarchie

“The village is always the easiest model to use to cut through society. You can show the hierarchy of a society in one place. You have a good overview.” (Calhoun, Haneke, 2009)

Wie wir im vorangegangenen Kapitel bereits festgestellt haben, wird eine Hierarchie innerhalb des Dorfes und innerhalb der Stände durch die Schlusscredits des Films illustriert, welche im Gesamten als Grundkonstruktion des Modells verstanden werden kann. Das folgende Kapitel soll die Frage näher beleuchten, welche Art von Hierarchie wo im Dorf vorherrscht und wie sich diese zu erkennen gibt. Des Weiteren werden wir erläutern, warum diese Konstruktion einer Modellhaftigkeit dienlich ist.

In Kapitel 6.1 haben wir bereits eine bildliche Abgeschlossenheit des Dorfes festgestellt. Diese Abgeschlossenheit ist es, welche das Dorf als isoliert und frei von äußeren Einflussfaktoren erscheinen lässt. Wir können daraus ableiten, dass Ursächlichkeiten für Ereignisse innerhalb des Dorfes auch innerhalb des Dorfes zu suchen bzw. zu finden sind. Es sind die unendlich und seelenruhig Landschaften, welche das Dorf von allem um sie herum abtrennen und für deren Durchquerung, die in ihr winzig erscheinenden Menschen meist ein Fahrrad oder eine Kutsche benötigen. So ist das Funktionieren der Parabeln Hanekes darin begründet, dass „den Protagonisten ein großer Teil der Welt verschlossen ist“ (Cieutat et al. 2013: 373). Die Bewohner des Dorfes scheinen innerhalb dieses Modells eingeschlossen zu sein, wir verlassen es nie mit ihnen. Eine Ausnahme bildet der Lehrer, welcher jedoch, wie wir bereits festgestellt haben, dem Modell des Dorfes als zugezogener Außenstehender nicht zugehörig scheint. Für die Modellhaftigkeit ist diese Reduzierung von Einflussfaktoren von ausschlaggebender Bedeutung. Modellieren ist immer auch ein Prozess des Reduzierens und Abstrahierens. Dieses Eingesperrtsein mit den Charakteren führt dazu, die Verhältnisse, in denen sie leben, verstehen zu müssen, gewissermaßen zu einer Auseinandersetzung mit ihnen gezwungen zu werden (vgl. ebd.: 380).

Wir wollen nun zwischen drei unterschiedlichen Gruppen innerhalb des Dorfes unterscheiden, welche dennoch alle von einer gleichartigen Hierarchie durchzogen sind.

Dort ist erstens die Hierarchie innerhalb der Familie zu nennen, mit dem Vater als Familienoberhaupt, den unterwürfigen Frauen und an unterster Ebene den Kindern, welche der Erziehungsgewalt ihrer Eltern ausgeliefert sind.

Die zweite Gruppe bilden die Stände innerhalb des Dorfes, deren Hierarchie auch in den Schlusscredits eindeutig benannt wird. Diese Hierarchie lässt sich ebenso in Abbildung 3 eindeutig erkennen. Sie zeigt eine Kollage der Bilder, welche das Erntedank-

fest des Dorfes einleiten. Der Baron ist gemeinsam mit seiner Frau und seinem Sohn durch seine Erhöhung und Vordergründigkeit allen voran gestellt. Im Hintergrund und ebenfalls erhöht, der Pfarrer und der Gutsverwalter des Dorfes. Ihnen gegenübergestellt, ist die breite und anonyme Masse der Bauern, Erntehelfer und gewöhnlichen Arbeiter, welchen wiederum die Gruppe der Kinder vorangestellt ist. Diese sind auch nochmal durch ihre weiße Kleidung von der fast ausschließlich dunklen Kleidung der Erwachsenen getrennt.

Die Kinder bilden die dritte Hierarchiegruppe. Deren Hierarchie wird nicht so eindeutig wie die zwei vorangegangenen herausgestellt, wird jedoch an einigen Stellen des Films angedeutet. So bezeichnet der Erzähler die Gruppe der Kinder immer als „die Kinder um Klara“ (*u.a 2010b: 11*). Sie scheint eine Art Anführerrolle zu vereinnahmen, welche auch dadurch verdeutlicht wird, dass sie oft für andere spricht, bildlich innerhalb der Gruppe in den Mittelpunkt gerückt wird und „auf unpassende Weise erwachsen“ (Haneke, 2010: 9) wirkt. Die Gewalt und Macht scheint auch innerhalb dieser Gruppierung von oben nach unten getragen zu werden. Hierbei definiert sich die Rangordnung jedoch nicht über die Stände, sondern über das Alter bzw. die Reife der Kinder. Verbildlicht wird dies z.B., als der Sohn des Verwalters dem Sohn des Barons Sigi gewalttätig dessen Pfeife abnimmt und ihn in den See stößt. Obgleich Sigi dem höchsten Stand des Dorfes angehört, steht er in der Hierarchie der Kinder weiter unten.

Dabei sind es die Kinder, welche laut Haneke „in der Kette der Gesellschaft, in ihrer sozialen Hierarchie [...] ideale Indikatoren [dafür sind], wie das System, wie die Kette funktioniert“ (Assheuer, 2010: 92). Dies liefert zum einen die Begründung dafür, warum Haneke die Kinder in den Mittelpunkt seines Erklärungsansatzes über die Gewaltentstehung in Gesellschaften stellt und liefert uns zudem eine Grundannahme für unsere Interpretation in Kapitel 7, in welchem wir die Wirkungsweise des Systems untersuchen.

Dabei scheint es Haneke jedoch nicht um individuelle Persönlichkeiten zu gehen. Er funktionalisiert die Figuren auf sein Modell hin. Er funktionalisiert sie als Vertreter ihrer Stände, indem er ihnen keine Namen gibt, sondern sie mit Herr Vater, Frau Mutter, Herr Doktor oder Herr Lehrer ansprechen lässt. Dadurch werden sie zu abstrakten Figuren, welche verallgemeinernd für einen bestimmten Teil des Systems stehen. Es findet keine Individualisierung, sondern eine Typisierung statt. Wir sollen solch eine Person vielleicht auch selber kennen und über sie verallgemeinernd den Bezug zu unserer Gegenwart oder zu größeren geschichtlichen Ereignissen herstellen. Die Figuren sind in ihren Eigenschaften und ihrem Verhalten nicht außergewöhnlich, wie es zum Beispiel in Hollywood oder ganz konkret bei Quentin Tarantino zum Markenzeichen eines Films geworden ist. Unter diesem Gesichtspunkt kann die Gewöhnlichkeit der

Figuren als ein Brechen mit den Sehgewohnheiten und damit als ein Distanzierungsmittel verstanden werden.

Die Gewöhnlichkeit und scheinbare Austauschbarkeit der Figuren ist ein Mittel, um das Gezeigte aus seinem konkreten Zusammenhang heraus zu heben und eine höhere Abstraktionsebene zu erreichen, worauf ein Modell im Allgemeinen abzielt. Haneke ist trotz dessen darum bemüht, seine Figuren möglichst vielseitig darzustellen und wahrt damit einen gewissen Realitätsanspruch. Er betont, dass man Figuren nicht ohne Liebe beschreiben könne, selbst den „abgefeimtesten Bösewicht“ (Cieutat et al. 2013: 37) nicht und in diesem Zuge solle man selbst den negativen Figuren ein Geschenk mitgeben (vgl. ebd.: 106). Und so sind auch die Figuren im *weißen Band* zu einem gewissen Grad unterschiedlich gezeichnet. Der Arzt z.B., welcher kein guter Mensch zu sein scheint, ist bei seiner Arbeit sehr professionell und freundlich und auch der Pfarrer scheint trotz seiner herzlosen und strengen Erziehungsmethoden seine Kinder zu lieben und glaubt daran, das Richtige für sie zu tun.

Das gesamte Dorf scheint von der genannten Hierarchie durchzogen und kein Individuum kann sich dieser widersetzen. Im Gegenteil. Jeder im Dorf hat diese Hierarchie regelrecht verinnerlicht. So sagt Eva z.B. im gesamten Verlauf der Geschichte „Sie“ zum Lehrer, obwohl dieser sie immer wieder darauf hinweist, dass sie „Du“ sagen sollte. Er scheint für sie durchweg eine Art Obrigkeit darzustellen. Einen Gedanken, den sie so sehr verinnerlicht hat, dass sie sich zu keinem Zeitpunkt davon lösen kann.

Jeder Versuch, sich zu widersetzen und gegen das System zu rebellieren, wird durch Gewalt und Strenge unterdrückt. Ein Phänomen, welches wir in Kapitel 7 näher untersuchen werden.



Abbildung 3: Die Verbildlichung der Hierarchie des Dorfes

6.4 Die historische Authentizität

Will der Film als Modell glaubwürdig und nachvollziehbar sein, sollte er sich an historische Fakten halten und diese nicht verfälschen. Die Darstellung falscher Fakten würde der Modelltheorie seiner Grundlage berauben.

Dieses Kapitel dient somit der Überprüfung der Frage, ob sich Hanekes Genauigkeit auch in der historischen Authentizität des Films wiederfinden lässt.

Dem Zuschauer werden nach wenigen Minuten die unverhältnismäßig harten und strengen Erziehungsmethoden vor Augen geführt, welche auch vor Gewalt nicht zurückschrecken. Dies könnte zu der Annahme führen, diese Art der Erziehung sei übertrieben dargestellt oder frei erfunden worden, um die Aussage des Films zu verdeutlichen. Tatsächlich war die erzieherische Härte bis hin zur Züchtigung durch Gewalt etwas Alltägliches und Gewöhnliches in den Familien damaliger Zeit. Ein Erziehungskonzept, welches Ende des 20. Jahrhunderts durch Katharina Rutschky (vgl. 1997) als die *Schwarze Pädagogik* definiert wurde. Haneke bestätigt dies, wenn er sagt, dass der Umgang des Pfarrers mit seinen Kindern den „ganz normale[n] Erziehungsalltag“ (Assheuer, 2010:163) darstelle, in welchem nichts übertrieben sei. Sein Wissen auf diesem Gebiet ist darin begründet, dass Haneke über Jahre hinweg viele Erziehungsbücher aus jener Zeit las, zu denen er sich immer wieder Notizen für seinen späteren Film machte (vgl. ebd.: 156).

Die historische Genauigkeit in Bezug auf das Erscheinungsbild der Figuren des Films wurde bereits in Kapitel 6.1 durch den Vergleich zu den Bildern August Sanders hergestellt, und soll deshalb im Zusammenhang der Fragestellung dieses Kapitels nicht nochmal untersucht werden. Es sei nur angemerkt, dass zu der Erzielung dieser visuellen Authentizität der Figuren laut Haneke über 7000 Kinder für den Film gecastet wurden. (vgl. ebd.: 137). Ebenso wurde ein komplettes Dorf umgebaut, die Straße herausgerissen und die Fassaden überdeckt, sodass das Dorf der Optik der damaligen Zeit entspricht.

Eine weitere Szene, welche die historische Genauigkeit widerspiegelt, ist die, in welcher die Dorfbewohner das Feld mit den abgehackten Kohlköpfen entdecken und der Gutsverwalter folgenden Satz sagt: „Der Weizen ist geschnitten, den Lohn wir jetzt erbitten, wer knickrig ist und schlecht bezahlt, dem wird der Kohl geschnitten!“ (Haneke 2010b: 66). So war es damals tatsächlich üblich als eine Art kleiner Revolte, das Kohlkopffeld des Gutsherrn zu rasieren, wenn dieser seine Arbeiter schlecht bezahlte.

Ein weiteres Beispiel stellt das abschließende Bild des Films dar, in welchem die gesamte Dorfbewölkerung in feierlich erwartungsvoller Stimmung versammelt ist. Der

Kinderchor singt „Ein´ feste Burg ist unser Gott“, ein den Protestantismus prägender Choral, welcher mit Beginn des 1. Weltkrieges, ebenso wie im Film, zu einem „vaterländische[n] Kampfgesang“ (Greif, 2010) umfunktioniert wurde.

Die vorangegangenen Beispiele verdeutlichen, welchen großen Wert das Szenenbild und das Drehbuch auf die Authentizität und geschichtliche Genauigkeit des Films legen.

6.5 Die Urheberschaft Hanekes

In Kapitel 2 haben wir uns bereits gefragt, inwieweit Haneke als alleiniger Urheber des Modells über Gewalt bezeichnet werden kann. Einen ersten Hinweis darauf erhielten wir in Kapitel 6.2, in welchem, in Form der Anfangscredits, die Urheberschaft zumindest angedeutet wird. Das folgende Kapitel dient der Untersuchung, inwieweit Haneke den gesamten Entstehungsprozess des *weißen Bandes* kontrollierte und an welchen Stellen er unter Umständen Kontrolle abgeben musste.

Michael Haneke ist ein Autorenfilmer, das heißt, dass er mit Beginn seiner Kino-Ära die Drehbücher zu seinen Filmen ohne Ausnahme selber verfasst. Innerhalb des Schreibprozesses arbeitet Haneke mit keinen anderen Drehbuchautoren oder Dramaturgen zusammen. Die Genauigkeit mit welcher sich Hanekes Filme später in ihrer vollendeten Form präsentieren, findet hier seinen Ursprung und ist frei von störenden Einflussfaktoren. Innerhalb der Stoffentwicklung plant Haneke nicht nur die Dialoge und die Orte, an denen diese stattfinden sollen, sondern prävisualisiert den Film bereits, indem er für alle Szenen ein Storyboard mit detaillierten Beschreibungen und Kamerapositionen anfertigt. Der Film entsteht gewissermaßen bereits während des Schreibens in seinem Kopf, wodurch die Dreharbeiten lediglich zu einer möglichst genauen Umsetzung dieser gedanklichen Vorverbildlichung werden. Eine Vorgehensweise, die an die Hitchcocks erinnert.

Der Kameramann, Christian Berger, scheint somit bei der Umsetzung dieser Gedanken mehr zu Hanekes Werkzeug funktionalisiert zu werden, als dass ihm die Bildgestaltung überlassen würde. Sein Ehrgeiz scheint sich auf die möglichst genaue Umsetzung des von Haneke geforderten Bildes zu beschränken. Abbildung 4 illustriert diese penibel genaue Umsetzung dessen, was Haneke während der Stoffentwicklung konstruiert. Er behält somit offenbar die alleinige Kontrolle über das Bild. Haneke bestätigt dieses Vorgehen, wenn er sagt: „Ich weiß meistens genau, was ich will und wie ich es haben will. [...] Ich bereite mich immer minutiös vor“ (Assheuer, 2010:24). Diese grundsätzliche Einstellung führt dazu, dass der endgültige Film eine abweichungsfreie Umsetzung des Drehbuches und des Storyboards darstellt. Haneke unterwirft sich während der Dreharbeiten selber seinem Drehbuch und fordert dies auch von seiner Crew ein. Diese wird zum Erfüllungsgehilfen des Modells funktionalisiert. So weist er die Schauspieler dazu an, die Dialoge Wort für Wort wiederzugeben. Dabei vermeidet er es, irgendeine Art von Hinweisen oder Auskünften über Hintergründe oder mögliche Motive der Figuren mitzuliefern. Er sagt den Schauspielern: „Ich weiß auch nicht mehr, als was im Drehbuch steht“ (ebd.:26). Die Schauspieler sind angehalten, einfach nur zu sein und innerhalb der geschlossenen Szene zu funktionieren. Nichts wird überspielt oder durch das Schauspiel mit zusätzlicher Bedeutung behaftet. Somit sind die Schauspieler, ebenso wie der Kameramann, dem Drehbuch unterworfen und zu einer genauen Be-

folgung dessen angehalten. Die gesamte Crew dient als Erfüllungshilfe des Konzeptes, welches Haneke zuvor entwickelt hat. Die endgültige Entscheidungsinstanz ist dabei immer Haneke selbst, welcher sich in der Umsetzung seines Drehbuches der Genauigkeit verpflichtet fühlt (vgl. Assheuer, 2010.: 47). Diese Verpflichtung erstreckt sich auch über die Montage und die Auswahl der finalen Bilder. Die Montage unterwirft sich genauso dem Konzept, wie es die Crew und wie es Haneke selber auch tut. Haneke ist auch für den finalen Schnitt verantwortlich.

Wir halten zusammenfassend fest, dass Haneke ein Drehbuch inclusive dessen bildlicher Umsetzung entwirft und sich im Folgenden alle Mitwirkenden im Entstehungsprozess der möglichst genauen und störungsfreien Umsetzung desselbigen verpflichten. Obgleich Filmemachen immer auch Teamarbeit bedeutet, kann Haneke somit als Urheber des Modells über die Entstehung von Gewalt im weißen Band verstanden werden.

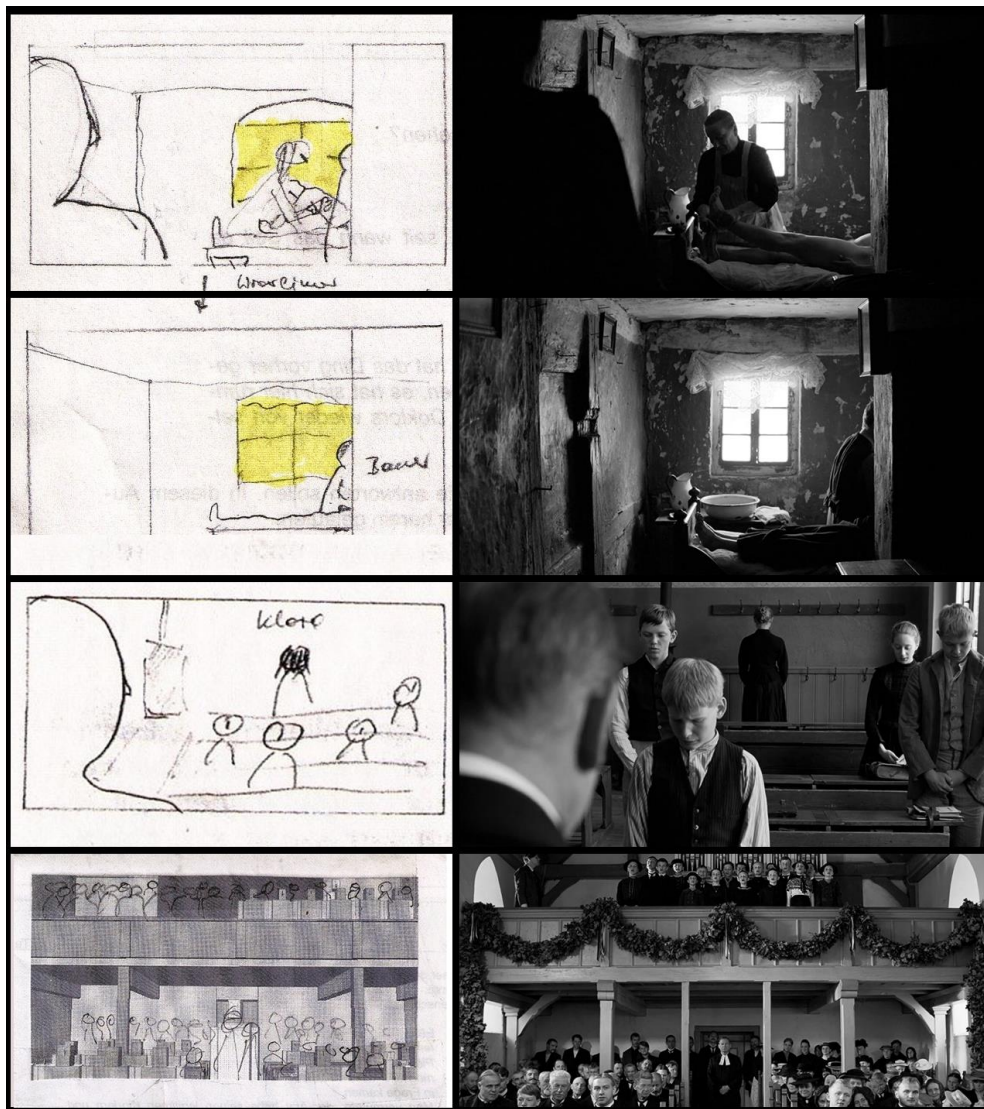


Abbildung 4: Planung im Storyboard & filmische Umsetzung

6.6 Weitere Abstraktionsmittel

In den vorangegangenen Kapiteln konnten wir bereits viele Werkzeuge herausarbeiten, welche Haneke als Filmmacher im Modellierungsprozess zur Verfügung stehen.

Ein distanzierender Ich-Erzähler, welcher mit einem Voice-Over die Geschichte begleitet, die ihm übergeordnete zweite Erzählinstanz, das Herstellen eines Gegenwartsbezugs, das Schwarz-Weiß, die Typisierung der Figuren anstelle einer Individualisierung, das unaufdringliche Schauspiel, das Schaffen einer klar nachvollziehbaren Ordnung innerhalb des Milieus, in welchem sich der Film abspielt, die artifizielle Kadrierung des Bildes, das Suggestieren bildlicher wie inhaltlicher Abgeschlossenheit, eine lineare und damit klar nachvollziehbare Erzählung, eine Glaubwürdigkeit des Handlungsgeschehens, die historische und allgemeine Genauigkeit, die Urheberschaft einer einzigen Person und damit Eliminierung fremder Einflussfaktoren, die Einfachheit und spezielle Ordnung innerhalb der Credits, sowie das Ausschreiben des Untertitels in einer für den heutigen Zuschauer nicht lesbaren Schriftart, was zur Distanzierung führt und der Herstellung eines Gegenwartsbezugs dient.

Dieses Kapitel soll der Vervollständigung dieser Stilmittel dienen und sich den in Kapitel 2 aufgeworfenen Fragen widmen.

Ein Thema, welches in allen Filmen Hanekes eine wichtige Rolle spielt, ist der Ton. Durch ihn wird oft eine höhere Wirkung erzielt, als durch das Bild selbst. Als nur ein Beispiel seien die Rutenhiebe genannt, mit welchen der Pfarrer im Off des Bildes seinem Sohn Martin bestraft. So sagt Kümmel über das weiße Band, dass sich „aus den Klängen und Geräuschen des Films [...] der Geist des Dorfes“ (Kümmel, 2009) erschließe. Da der Ton eher eine wirkungsästhetische Rolle spielt, wollen wir uns im Rahmen unserer Untersuchungen auf die vorangegangene Erwähnung beschränken. Was allerdings für das Modell eine Rolle spielt, ist das Nichtvorhandensein des Tons, genauer gesagt die Abwesenheit außerszenischer Musik. Wir sind es gewohnt, dass Filme musikalisch unterlegt und dadurch ästhetisiert und emotionalisiert werden. Diese Ästhetisierung führt zu einer Manipulation des Zuschauers, während das Weglassen zu einem Verfremdungseffekt führt, welcher dem Modell dienlich ist. Ganz allgemein kann das Vermeiden jeglicher Art von Ästhetisierung als Grundsatz für den filmischen Modellierungsprozess festgehalten werden. Die Ästhetik, die Schönheit und die Botschaft des Films sollten sich somit weniger in seinen Stilmitteln wiederfinden, als in seiner der Modelltheorie verschriebenen Genauigkeit.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist nicht nur die Geschlossenheit und Abgeschlossenheit des präsentierten Modells, sondern auch die Beschränkung auf die wichtigsten Inhalte, heißt, ein Reduzieren der Informationen auf die Modellhaftigkeit hin. Es werden, wie

wir in Kapitel 2 vorausgesetzt haben, nur die Einflussfaktoren illustriert, welche für den zu betrachtenden Prozess von Bedeutung sind. Haneke fokussiert sich dabei klar auf einen Teilaspekt des behandelten Themas, nämlich auf die Kinder und deren Erziehung und entzieht dabei dem Film „alles Überflüssige, Nebensächliche, Zufällige“ (Seeßlen, 2013: 379). Er stellt jede Szene in den Dienst des Modells.

Ein weiteres Mittel der Distanzierung ist die brutale Ehrlichkeit, mit welcher sich viele der Szenen präsentieren. Der Zuschauer wird immer wieder geschockt und an seine emotionalen Erträglichkeitsgrenzen gebracht, was nicht selten dazu führt, dass er aus einer Art des Selbstschutzes heraus, sich von dem Gesehen distanziert. Ein gutes Beispiel für die teilweise unerträgliche Darstellung von Gewalt ist die Szene, in welcher der Arzt die Hebamme verbal zutiefst demütigt. Sie endet mit den Worten des Arztes: „Mein Gott, warum stirbst du nicht einfach?!“ (Haneke, 2010b: 122). Sich dem schockierenden Charakter dieser Szene bewusst, lässt Haneke eine sich über 90 Sekunden erstreckende, fast ereignislose Standaufnahme folgen. Er ist sich im Klaren darüber, dass der Zuschauer Freiraum braucht, um das Gesehene zu verarbeiten und sich auf den weiteren Handlungsverlauf einzulassen.

Die letzten noch zu erörternden Fragen beziehen sich auf die pragmatischen Modellmerkmale nach Stachowiak, welche wir in Kapitel 2 näher erläutert haben. Dies sind die Fragen nach dem „für wen?“, „Wann?“ und „Wozu?“. Zu der Frage nach dem „für wen?“ sagt Haneke: „Das ‚Ich‘ des Künstlers muss ein ‚Du‘ meinen, einen Rezipienten. [...] Ohne Dialogfähigkeit findet Kunst nicht statt“ (Assheuer, 2010: 51). Er konkretisiert dieses „Du“, wenn er sagt, seine Filme seien nicht für die *Dritte Welt*, sie hätten dort nichts zu suchen. Seine Themen zielen, laut Haneke, grundsätzlich auf unsere Überflussgesellschaft ab. Deshalb mache er auch nur Filme für das westliche Publikum. (vgl. ebd.: 56-60) Das heißt, das Zielpublikum, welches ein Film im Allgemeinen anspricht bzw. für welches dieser erschaffen wurde, ist immer eines, welches mit den Themen des Modells im persönlichen Alltag konfrontiert ist.

Die Frage nach der zeitlichen Gültigkeit der Repräsentativität eines Modells ist vor allem dann relevant, wenn zwischen Erschaffung des Modells und dessen Rezeption ein großer Zeitraum liegt. Dies passiert meist dann, wenn, wie in unserem vorliegenden Fall, der Modellerschaffer nicht auch der Modellnutzer ist. In der Regel ist ein Modell oder eine Modelltheorie so lange wissenschaftlich nutzbar, bis sie durch neue Erkenntnisse widerlegt oder verbessert werden. So war zum Beispiel das Modell unserer Erde als Scheibe so lange nutzbar, bis bewiesen werden konnte, dass die Erde in Wirklichkeit eine Kugel ist. Wir können also sagen, dass die Nutzbarkeit des Films sich von der Veröffentlichung an über einen nicht genauer bestimmbar Zeitpunkt in der Zukunft erstreckt.

Die Frage nach dem Zweck des Modells sieht Wach (2012: 164) in der Auseinandersetzung des Zuschauers mit den Missständen unserer Gesellschaft: „Man kann Haneke's Kino eine Diskursivität bescheinigen, die beim Abstandnehmen von der Illusion Richtung Textualität des Films sich auf die Prämissen intellektueller Aktivierung des Zuschauers und der Verortung des Films als Medium der Gesellschaftskritik stützt“. Haneke sagt, dass es seine Hauptintention sei, den Zuschauer emotional zu packen und dass es zwar gut sei, wenn der Zuschauer dadurch zum Nachdenken angeregt würde, er diesen aber nicht erziehen möchte (vgl. Cieutat et al. 2013: 323). Diese Aussage ist nach Auffassung des Autors kritisch zu betrachten. Ein Filmemacher erzählt natürlich immer Geschichten, die emotionale Aktivierung des Zuschauers im *weißen Band* scheint allerdings nur das Mittel zum Zweck und nicht der Zweck selber zu sein. Der Zweck liegt in der Aufklärung des Zuschauers und dem Aufzeigen von Zusammenhängen, welche im konkreten Fall unserer Untersuchung zur Entstehung von Gewalt und Radikalisierung führen können. Dies wird nochmals zu einem Vergleich mit Hollywood deutlich, wo der Zweck eben meist ausschließlich die emotionale Aktivierung des Zuschauers ist. Haneke distanziert sich nicht nur in seinen Interviews, sondern auch mit allen seinen filmischen Mitteln von diesem Ansatz des Selbstzwecks der Unterhaltung.

Seinen Abschluss findet der Film in der Versammlung aller Dorfbewohner in der Kirche. Eine Szene, die auf den ersten Blick sehr pathetisch wirkt, im Endeffekt aber dem Modellansatz dienlich ist, da sie alle Figuren, bis auf den Arzt und die Hebamme, die das Dorf unangekündigt verlassen haben, noch einmal in einem Bild zusammenführt und ihnen damit eine Zugehörigkeit innerhalb eines größeren Gesamtzusammenhangs attestiert. Es wirkt wie eine abschließende und zusammenfassende Übersicht und setzt den Film in einen vollendenden Rahmen.

6.7 Das Kunstwerk: Offenheit vs. Modellhaftigkeit

„Ich versuche Modelle zu bauen, die über den Einzelfall hinausweisen, in denen die Schlupflöcher der psychologischen und soziologischen Erklärungen und Ausreden verstopft sind. Die modellhafte Zuspitzung und die Ambivalenz – das sind vielleicht heute die einzigen adäquaten Erzählstrukturen, weil mit ihnen eine offene Dramaturgie möglich ist, welche die Reaktion des Zuschauers als entscheidende Mitarbeit am Werk mit einbezieht. (Assheuer [Interviewer], 2010: 135)

Wir haben bereits in Kapitel 5.4 festgestellt, dass der Offenheitsanspruch der Kunst der für ein Modell notwendigen inhaltlichen Geschlossenheit entgegensteht. Dieses Kapitel dient der näheren Erläuterung dieser These.

Auch wenn Haneke sich selber nicht als einen *Künstler* bezeichnen möchte, sondern diese Feststellung anderen überlasst, versteht er Film als eine Kunstform, welcher durch die Kommerzialisierung Hollywoods viel zu oft der Geist geraubt ist.

Laut Haneke entstehen Schwierigkeiten betreffend des künstlerischen Anspruchs eines Werkes immer dann, wenn durch die Sprache „Dinge auf den Begriff“ (ebd.: 172) gebracht werden. Dies führe zu ihrem künstlerischen Tod (vgl. ebd.). Wollte ein Film eine Kunstform sein, müsse er dem sich nicht selbst erklärenden System unserer Wirklichkeit entsprechen. Er müsse versuchen, die Komplexität unserer Wirklichkeit einzufangen (vgl. ebd.: 173). Dies kann nur dadurch erreicht werden, indem Freiräume für den Zuschauer geschaffen werden. Elliptisches Erzählen erzeugt Lücken, welche der Zuschauer mit seinen Gedanken füllen kann. Der Film muss innerhalb seiner konkreten Handlung und innerhalb seiner Erklärungsansätze offen und mehrdeutig bleiben. So sagt auch Haneke über das *weiße Band*, dass „die widersprüchliche Darstellung der Fakten [...] verschiedene Hypothesen der Interpretation nach sich [ziehe]“ (Cieutat, 2013: 328). Welches diese möglichen Hypothesen sind, werden wir in Kapitel 7 näher untersuchen. Festzuhalten ist aber bereits an dieser Stelle, dass das *weiße Band*, wenn es nach Haneke geht, keinen Schuldigen identifizieren möchte und damit nicht nur die Fragen nach der Täterschaft, sondern auch die nach der Ursprünglichkeit der Gewalt, zu einem gewissen Grad offen bleibt. Diese Frage wird erst dann konkret, sobald der Zuschauer den Inhalt interpretiert. Die Interpretation ist jedoch ein Sekundärvorgang. Haneke nennt diesen Vorgang, auf den berechtigten Hinweis Assheuers hin, dass Kunst ohne Interpretation stumm bliebe, das „Grunddilemma zwischen Werk und seiner Interpretation“ (Assheuer, 2010: 33). Interpretation ist ein notwendiger Teil des Modells, erst durch sie erhält es eine endgültige Form. Gleichzeitig beschneidet jedoch

die Interpretation den Film als Kunstwerk in seinem angestrebten Bedeutungsraum. Die modellhafte Geschlossenheit ist der Tod der künstlerischen Offenheit.

Der Film kann aus dieser Perspektive als eine Ansammlung von Rohdaten verstanden werden, welche zwar bereits geordnet und selektiert wurden, allerdings erst durch einen Interpretationsansatz zu einer konkreten Theorie miteinander in Verbindung gebracht werden. Das Modell möchte aber nicht für Vieles, sondern für etwas ganz Bestimmtes repräsentativ sein. Das heißt, dass es im Falle des Films seine endgültige Form erst dadurch erhält, dass der Rezipient sich auf einen Erklärungsansatz festlegt, welches im Regelfall der sein wird, welche ihm innerhalb der Untersuchung am logischsten erscheint. Haneke sagt es selber im Anfangszitat dieses Kapitels. Das Werk und in unserem konkreten Fall das Modell, bezieht die Reaktion des Zuschauers mit ein. Wir wollen das Modell des Films hiermit als *offenes Modell* definieren, welches erst durch den Rezipienten eine Vervollständigung und Abgeschlossenheit erfährt. Wichtig ist hierbei anzumerken, dass diese Vervollständigung nicht vordefiniert ist. Unterschiedliche Zuschauer, werden zu unterschiedlichen Thesen gelangen, wodurch die endgültige Aussage des Modells nicht immer die Gleiche sein wird.

Damit ist auch Hanekes Aussage aus dem Anfangszitat, dass durch die modellhafte Zuspitzung erst eine Offenheit ermöglicht werde, zu relativieren, da sie nur eine Seite der Medaille aufzeigt. Eine Offenheit und die damit suggerierte Intention auf einen größeren Realitätsausschnitt verweisen zu wollen, ist dem Anspruch des Modells zwar dienlich, führt aber gleichzeitig dazu, dass das Modell unvollständig und in seiner Vervollständigung von einer relativ freien Interpretation abhängig ist. Wird diese Interpretationsfreiheit auf der anderen Seite eingeschränkt, entsteht die Gefahr, dass der Rezipient die angestrebte Bedeutungsweite nicht erkennt und den Film als Einzelfall versteht. Wessely (2012: 240) meint, „dass jede mitgelieferte und vorgefertigte Antwort [...] Hanekes Offenheitsanspruch zerstöre und die Universalität dieser universalen Geschichte über mögliche Ursprünge systematischer Gewalt desavouieren würde“. Nach Auffassung des Autors ist diese Aussage nur bedingt richtig, da dem Filmemacher, wie wir bereits festgestellt haben, viele andere Werkzeuge zur Verfügung stehen, um eine Repräsentativität zu erzielen. Das Verweigern einer vorgefertigten Antwort und der daraus resultierenden Universalität ist nur eines dieser Werkzeuge und damit nicht mit einem unmittelbaren Verlust des Universalitätsanspruchs gleichzusetzen.

Die Suche nach einer Antwort auf die Frage der Gewaltentstehung im nun folgenden Kapitel 7, ist nur eine von mehreren möglichen Antworten. Es ist, wie grade festgestellt, die Antwort, welche dem Autor dieser Arbeit, auf Basis aller zur Verfügung stehenden Informationen, am logischsten erscheint.

7 Interpretation

In vorangegangenen Kapitel haben wir das Modell des Films als ein *offenes Modell* definiert, welches erst durch die Mitarbeit bzw. die Interpretation des Rezipienten vervollständigt wird. Das endgültige Modell entsteht erst durch die von Haneke angestrebte Kooperation mit dem Zuschauer. Da eine Deutung immer subjektiv sein muss, erhebt die nun folgende Interpretation keinen Ausschließlichkeitsanspruch auf ihre Thesen.

Wir werden untersuchen, welche Hinweise der Film auf die möglichen Täter liefern kann und wie daraus allgemeingültige Aussagen über das Gewaltsystem des Dorfes getroffen werden können. Man könnte glauben, dass es für die Erklärung des Ursprungs der Gewalt gar nicht nötig sei, die Täter zu kennen. So sagt Haneke in einem Interview über das offene Ende seines Films *Caché* und die Frage nach einer eindeutigen Aufklärung: „Was hätte es am Thema des Films geändert? Nichts“ (Assheuer, 2010: 67). Die Frage nach der Täterschaft ändert zwar auch am Thema des *weißen Bandes* nichts, nach Auffassung des Autors spielt diese Frage allerdings für das Verständnis der Modelltheorie über die Entstehung von Gewalt eine wichtige Rolle. Wenn wir nicht wissen, wer die Taten begangen hat, können wir auch keine unmittelbaren Schlüsse darüber ziehen, weshalb sie begangen wurden und wo ihre Ursprünge liegen. Wir suchen also innerhalb unseres Interpretationsansatzes sowohl nach dem Täter selbst, als auch nach dem Ursprung des Bösen. Dabei können wir davon ausgehen, dass sich nicht für jede Gewalttat eine eindeutige Interpretation finden lässt. Seeßlen (2013: 374) formuliert diese Uneindeutigkeit in Hanekes Filmen treffend, wenn er sagt: „Es wird nicht, wie wir es im Bewegungsbild des Kinos gewohnt sind, in eine lineare Kette von Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion gebracht. Es ist wie ein Stein, der ins Wasser geworfen wird, und seine Wellen breiten sich aus und brechen sich an anderen Wellen“. Für Haneke ist dies ein bewusster Teil seiner Konstruktion. Das Bestreben nach Uneindeutigkeit und die damit verbundene widersprüchliche Darstellung der Fakten müssen laut Haneke zwangsweise zu verschiedenen Hypothesen führen (vgl. Cieutat et al. 2013: 328). Der nun folgende Ansatz soll als Beleg dafür dienen, dass die Frage nach der Täterschaft eindeutiger zu beantworten ist und in einen kausaleren Zusammenhang gebracht wird, als es Seeßlen andeutet und als es Haneke hinsichtlich der Wahrung seines Offenheitsanspruchs vielleicht lieb wäre. Dabei werden wir, genauso wie der Film selber, chronologisch vorgehen und versuchen, Beziehungen zwischen einzelnen Ereignissen und Szenen herzustellen.

Der Film beginnt mit dem Reitunfall des Arztes. Er stolpert mit seinem Pferd „über ein kaum sichtbares, zwischen den Bäumen gespanntes Drahtseil“ (Haneke, 2010b: 8). Wir können davon ausgehen, dass dieses Drahtseil alleinig zu dem Zweck, den Arzt zu Fall zu bringen, dort gespannt wurde. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, dass das

Seil kurze Zeit später von unbekannten Personen wieder abgespannt wurde. Wir können vermuten, dass die Person, welche es abgespannt hat, auch die Person ist, welche es ursprünglich dort angebracht hat. Der Verdacht wird hier in zweierlei Hinsicht auf die Kinder des Dorfes gelenkt. Zum einen ist der Dorflehrer darüber verwundert, dass die Kinder sich nicht wie gewöhnlich zerstreuen, sondern gemeinsam in Richtung Dorfende ziehen. Der Zugang zum Haus des Arztes liegt an einer offenen Landschaft und damit an einem der Dorfenden. Ob es auch diese Richtung ist, in welche die Kinder gehen, wird nicht näher erläutert. Lediglich der Fakt, dass sie sich unmittelbar nach dem Unfall auffällig verhalten und geschlossen die Schule verlassen, wird illustriert. Der Wortlaut des Lehrers, wenn er von der Gruppe als „die Gruppe um Klara spricht“ (ebd.:11) lässt darauf schließen, dass Klara eine Art Führerrolle in der Gruppe der Kinder verkörpert. Diese Annahme wird sowohl durch das Bild verdeutlicht, indem es Klara oft in den Mittel- bzw. Vordergrund rückt, als auch durch die Handlung, indem Klara fast immer das Wort für die Gruppe ergreift. Ein zusätzlicher Hinweis findet sich im Drehbuch, wo in der Szenenbeschreibung zu lesen ist, dass Klara auf unpassende Weise erwachsen wirkt (vgl. Haneke 2010b: 9). An selber Stelle ist die Bemerkung zu finden, dass Klaras Gruß wie eine Aufforderung bzw. ein Befehl an die anderen Kinder wirken solle. Zudem ist sie die älteste Tochter des Pfarrers. Der zweite Verdachtsmoment den Kindern gegenüber entsteht dadurch, dass Klara und Martin am selben Tag des Unfalls, also an dem Tag, als das Seil wieder abgespannt wurde, erst später als gewöhnlich nach Hause kommen. An späterer Stelle erfahren wir, dass der Arzt seine Tochter Anna sexuell missbraucht, was ein mögliches Tatmotiv für sie, bzw. die Gruppe der Kinder, darstellen würde. Es ist davon auszugehen, dass die Hebamme, welche von dem Arzt grausam behandelt wird, nichts mit der Tat zu tun hat, da sie, wie selbst sagt, den Arzt dennoch liebe. Da der Arzt in der Öffentlichkeit durchweg professionell und freundlich auftritt, wird uns innerhalb der Erzählung kein weiteres mögliches Motiv einer anderen Person des Dorfes präsentiert.

Die Hierarchie, welche innerhalb des Dorfes herrscht, wird in fast jeder Szene verdeutlicht. Wie sich diese innerhalb der Familie auswirkt, erkennen wir am besten in der gerade erwähnten Szene von Klaras und Martins abendlichem Zuspätkommen. Der Vater, welcher wie alle Obrigkeiten, nur mit seiner Rolle, nämlich als Herr Vater angesprochen wird, spricht im Namen der gesamten Familie. In allen Familien des Films haben sich alle Familienmitglieder dem männlichen Familienoberhaupt unterzuordnen. Der Vater erteilt Befehle und die Kinder haben diesen widerstandslos zu folgen. Der Pfarrer allein entscheidet über die Konsequenzen des Nichtbefolgens seiner Regeln. Dabei scheint dieser zutiefst davon überzeugt zu sein, das Richtige für seine Kinder zu tun. Wenn er zu seinem Sohn Martin in einer späteren Szene sagt, er liebe ihn von ganzem Herzen, haben wir keinen Grund, dies nicht zu glauben. Haneke bestätigt diesen Ansatz, indem er sagt, dass der Pfarrer „davon überzeugt [sei], dass er das tun muss“ (Cieutat et al. 2013: 324). Laut Crepaldi (vgl. 2012: 200) hat der Pfarrer eine Art Ver-

trag mit Gott geschlossen, über dessen Erfüllung er als Stellvertreter Gottes zu wachen habe. Dabei scheint der Pfarrer selber unter den rigorosen Erziehungsmaßnahmen, von denen er glaubt, sie ausüben zu müssen, zu leiden.

Er verfolgt ein Ideal, welches er als protestantischer Pfarrer auf den Willen Gottes begründet sieht und welches er trotz seiner gegensätzlichen Emotionen verteidigt. Es scheint, als würde ihm sein Kopf sagen, dass seine Methoden richtig seien, sein Herz diesen jedoch widersprechen. Er scheint seine Emotionen zu unterdrücken und zu kontrollieren, wodurch er in einen Konflikt gerät, welcher am Ende des Films, mit der Beschuldigung seiner Kinder durch den Lehrer, seinen Höhepunkt finden soll. Seine Frau scheint auch unter diesen Maßnahmen zu leiden, ist aber aufgrund des Machtgefüges nicht in der Lage, in irgendeiner Weise einzugreifen oder das Wort zu erheben. Das Gottesbild des Pfarrers als strafenden Richter scheinen auch seine Kinder bis zum letzten Schluss verinnerlicht zu haben. Dieses wird nochmal durch die Szene des nächsten Tages verdeutlicht, in welcher Martin über das Brückengeländer balanciert. Er begründet dies damit, dass er Gott die Gelegenheit gegeben habe, ihn zu töten und folgert aus seiner Unversehrtheit, dass Gott mit ihm zufrieden sei. Er möchte von Gott die Bestätigung dafür haben, dass die am Vorabend von seinem Vater auferlegten Sanktionen berechtigt sind. Martin glaubt, „er könne Gott herausfordern, und wenn Gott ihn nicht von der Brücke fallen lässt, befindet Gott seine Handlungen für gut“ (ebd.: 201). Gott wird zu einer „verdingte[n] Instanz“ (ebd.: 203). Martin verabsolutiert die Ideale, welche ihm sein Vater gepredigt hat. Darin liegt auch der Schlüssel zum Erklärungsansatz. Nehmen wir an, dass Martin an dem Unfall des Arztes beteiligt gewesen ist und nun von Gott persönlich bestätigt bekommen hat, dass er nichts Falsches getan hat, sieht er darin eine Rechtfertigung der Gewalttat, da diese dem ihm eingetrichterten Ideal entsprechend ausgeführt wurde. Die Verabsolutierung des Ideals führt zur Korruption des Ideals, da kein Mensch sich zu 100% entsprechend eines Wertebildes verhalten kann. So sagt Haneke, dass genau dies die Intention des Films sei. Er wolle zeigen, „dass jede Form von [verabsolutierter] Ideologie zur Terrorismus führt“ (Regensburger, 2012: 140). Die Kinder bestrafen im Namen Gottes diejenigen, die nicht nach den Idealen handeln, welche sie selber gepredigt bekommen haben, bzw. wie wir im späteren Verlauf sehen werden, die Kinder derer.

Die Bestrafung durch den Vater sind zehn Rutenschläge, welche er Klara und Martin noch am selben Tag vor den vier jüngeren Geschwistern „zuzählen“ (Haneke, 2010b: 19) wird. Auch diese scheinen bereits in Gehorsam geübt und die Regeln verinnerlicht zu haben. Nach der körperlichen Züchtigung, welche der Pfarrer als eine Reinigung versteht, wird den Kindern ein weißes Band umgebunden, welches sie an „Unschuld und Reinheit“ (Haneke, 2010b: 19) gemahnen soll. Dieses Band, welches dem Film seinen endgültigen Namen verleiht, steht laut Kilb „für die Kette von Misshandlungen, die von Generation zu Generation weiter gegeben werden“ (Kilb, 2009). Ebenso wird

es von vielen als Symbol für den späteren Judenstern oder das Naziarmband interpretiert, was einen Verweis auf die spätere Rolle der Kinder während des Faschismus in Deutschland darstellen würde (vgl. Bradshaw, 2009).

In einer vorangegangenen Szene sehen wir den Hauslehrer und die Baronin gemeinsam musizieren. Die Bedeutungsweite dieser Szene wird uns erst dann wirklich bewusst, wenn wir wissen, dass Haneke die Musik für die Königin der Künste hält (Assheuer, 2010: 16) und dass seiner Auffassung nach das gemeinsame Musizieren die schönste Art aller Kommunikationen darstellt (ebd. S72). Das Miteinander des Musizierens wird hier durch das Machtgefüge der Szene gebrochen. Dadurch, dass die Baronin den Hauslehrer anweist, was und wie er es zu spielen hat und dieser sich sichtlich unter Druck gesetzt fühlt, findet kein gemeinsames Kommunizieren statt. Die Baronin funktionalisiert den Hauslehrer lediglich für ihr eigenes Musizieren. Hieraus lässt sich ablesen, dass ein verschobenes Machtverhältnis eine Gleichheit innerhalb der Kommunikation, in diesem Falle der laut Haneke schönsten Kommunikation, verhindert. Die Hierarchie im Dorf durchdringt alles und jeden.

Eine Szene, welche das Machtgefüge und die Funktionsweise von Gewalt innerhalb der Dorfbewohner illustriert, ist die, in welcher die Kinder des Gutsverwalters in Anwesenheit der Hebamme erfahren, dass ihr grade neugeborenes Geschwisterchen ein Junge ist. Ferdinand, der jüngste Sohn des Verwalters, scheint darüber enttäuscht zu sein, woraufhin ihm Georg, sein älterer Bruder, einen Klapps auf den Hinterkopf gibt. Ferdinand schlägt zurück, woraufhin ihn die Hebamme ohrfeigt und er sich wie ausgewechselt bei ihr für sein Verhalten entschuldigt. Zum einen zeigt diese Szene ganz trivial die Gewaltbereitschaft der beiden Brüder. Zudem unterstreicht es unsere These, dass Gewalt immer von oben nach unten getragen wird und sich die niedriger gestellten nicht den Obrigkeiten widersetzen können. Der Versuch Ferdinands, sich gegen die Gewalt seines Bruders aufzubäumen, wird unmittelbar mit der Gewalt einer höher stehenden Person, in diesem Fall der Hebamme, bestraft. Die Zwecklosigkeit des Widerstandes gegen dieses System wird hier unterstrichen. Zudem erkennen wir an dieser Szene, dass das Maß der Macht und Verfügungsgewalt einer bestimmten Person keine Konstante ist, sondern immer von dem aktuellen Umfeld abhängt, in welchem sich diese Person grade befindet. Während sich die Hebamme in Anwesenheit des Arztes diesem vollständig unterwirft, verkörpert sie in der grade erörterten Szene eine komplett gegensätzliche Machtfigur. So verhält es sich mit allen Personen innerhalb des vorgestellten Modells.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Modellansatzes ist das Vergessen, das Verdrängen und das damit verbundene Schweigen über die Gewalttaten. So formuliert der Erzähler, dass der Unfall der Frau des Bauern, den Reitunfall des Arztes schnell in Vergessenheit geraten ließ (vgl. Haneke, 2010b: 26). Wir erfahren, dass die Frau, welche im

alten Sägewerk verunglückte, kurz zuvor von der Erntearbeit abgezogen worden war, um in ebendiesem Sägewerk zu arbeiten. Dieser Unfall scheint offensichtlich ein Unglück ohne Fremdverschulden zu sein, obgleich Max, der älteste Sohn des Bauern, dem Gutsverwalter und dem Baron eine indirekte Schuld zuschreibt. Es verleiht seinem Unmut Ausdruck, indem er das Kohlfeld des Barons mit einer Sense zerhackt. Sein Vater weiß bereits, dass unabhängig von der Schuldfrage, eine solche Revolte negative Konsequenzen mit sich ziehen wird und unternimmt deshalb nichts, um den Tod seiner Frau in irgendeiner Weise aufzuklären oder gar zu rächen. Er hat das System verstanden und sich ihm unterworfen. So führt die Revolte auch dazu, dass seine Tochter Frieda am Gutshof entlassen wird, woraufhin der Bauer seine Familie nicht mehr alleine versorgen kann und sich erhängt. Innerhalb dieser Handlung wird die Aussage vermittelt, dass ein Auflehnen gegen die Obrigkeiten und ein Missachten jeglicher Art von Regeln, eine Bestrafung mit sich zieht. Der Macht der Obrigkeiten können sich die Untergestellten nicht entziehen. Dies gilt ebenso für die Dorfgemeinschaft selbst, wie für die Familien dieser Gemeinschaft.

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überlegungen, scheinen die Kinder auch die Verantwortlichen für die am Ende des Sommers folgenden Misshandlungen an Sigi, dem Sohn des Barons, zu sein. Wir erhalten gleich vier Hinweise auf deren Täterschaft. Sigi wird mit Rutenhieben misshandelt im Sägewerk aufgefunden. Zum einen ist das Sägewerk der Ort, an dem die Frau des Bauern verunglückt ist und zum anderen sind es Rutenhiebe, mit denen die Kinder des Pfarrers einige Szenen zuvor gezüchtigt wurden. Diese Indizien weisen sowohl auf die Kinder des Bauern, als auch auf die Kinder des Pastors hin, was die Theorie der Täterschaft durch die Kinder als Gruppe wahrscheinlicher erscheinen lässt. Einen dritten Hinweis erhalten wir sowohl visuell, als auch an späterer Stelle verbal durch den Lehrer. Als die Kinder während des Erntedankfestes das zerhackte Kohlfeld entdecken, laufen sie in die entgegengesetzte Richtung des Festes weiter. Sigi ist bei ihnen. Der Lehrer bestätigt dies im Gespräch mit dem Pfarrer, wenn er sagt, dass Sigi zuletzt gemeinsam mit den anderen Kindern gesehen wurde. Ein letzter Hinweis, welcher jedoch wesentlich mehr Deutungsspielraum als die Vorangegangenen bietet, ist das Verhalten Friedas, der Tochter des Bauern, kurz nach der Tat. Sie kehrt scheinbar aufgewühlt in das Bauernhaus zurück. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass sie bei der Misshandlung Sigis anwesend war. Kurze Zeit zuvor wurde sie allerdings auch von polnischen Hilfsarbeitern auf dem Erntedankfest belästigt. Dies könnte ebenso eine Erklärung für ihr ungewöhnliches Verhalten sein.

Kurz nach der Misshandlung Sigis tritt der Baron in der Kirche vor die Dorfgemeinde und hält eine Ansprache. Dabei entlastet er den zuvor verdächtigten Max und führt aus, dass auch die Gendarmen aus der Kreisstadt keinen Schuldigen gefunden hätten. Er erinnert an den Unfall des Arztes vor einigen Monaten und weist darauf hin, dass

sich die Schuldigen für beide Taten jetzt in diesem Raum befinden würden. In dem Moment dieser Feststellung beginnt die Kamera mehrere anonyme Gesichter der Gemeinschaft einzufangen. Dies kann in Bezug auf die Gewalttheorie in zwei Richtungen hin gedeutet werden. Einerseits weist uns die Kamera nochmals auf den subjektiven Charakter der Erzählung hin, indem sie uns aufzeigt, dass der Täter uns bis zu diesem Zeitpunkt noch immer unbekannt, ein anonymes Mitglied der Gesellschaft sein könnte. Die Erzählung verliert abermals, wie bereits durch die Einführung des Lehrers, jeglichen Ausschließlichkeitsanspruches. Zudem führt die Kamera eine Individualisierung der Dorfgemeinschaft durch. Sie bricht das, was zuvor als eine Gemeinschaft verstanden wurde, in einzelne Elemente auf und weist damit auf die Spaltung innerhalb der Gesellschaft hin, welche durch die ungeklärten Akte der Gewalt hervorgerufen wird. Der Baron weist auch verbal auf diese bereits in Gang gesetzte Aufspaltung hin, wenn er sagt: „Wenn es uns nicht gelingt, die Wahrheit herauszufinden, ist der innere Frieden dieser Gemeinschaft verloren“ (Haneke, 2010b: 77). Im darauf folgenden Bild sind die Dorfbewohner in einzelnen Gruppen vor der Kirche versammelt. Die in Gang gesetzte Aufspaltung wird auch hier nochmals visualisiert, während der Erzähler anführt, dass die Angst vor dem Verlust des Dorffriedens zu Misstrauen unter den Mitgliedern der Gemeinschaft führte. Wie wir an späterer Stelle erfahren, manifestiert sich dieses Misstrauen in einer „Flut gegenseitiger Verdächtigungen, ja selbst zu vereinzelt Denunziationsversuchen [...], die sich jedoch alle als unhaltbar herausstellten“ (ebd.: 105).

In der darauf folgenden Szene erfahren wir, dass das Neugeborene des Verwalters für über eine Stunde an ein offenes Fenster gelegt wurde und dabei fast schwer erkrankt wäre. Der Verdacht, das Kind an das offene Fenster gestellt zu haben, wird hier abermals auf eines der Kinder, in diesem Fall auf Ferdinand, den jüngsten Sohn des Verwalters, gelenkt. Die bereits besprochene Szene, in welcher er enttäuscht darüber ist, einen Bruder bekommen zu haben, liefert ein mögliches Tatmotiv. Zudem verdächtigt ihn seine Schwester Erna kurz nach dem Verschwinden des Arztes. Einen Verdacht, welchen sie später dem Lehrer gegenüber nochmals konkretisieren wird, wenn sie behauptet, sie habe davon geträumt, dass ihr Bruder das Kind ans offene Fenster gestellt habe. Dieser Verdacht gewinnt dadurch an Glaubwürdigkeit, dass sie im selben Gespräch die kurze Zeit später folgende Misshandlung Karlis vorhersagt. Sie scheint also eine Mitwisserin der Tätergruppe zu sein, will sich dieser jedoch nicht anschließen, sondern probiert das Verbrechen an Karli zu verhindern, indem sie den Lehrer warnt. Dabei traut sie sich nicht einen Schuldigen zu benennen, weil sie als jüngstes Kind des Verwalters in der Hierarchie der Kinder unten anzuordnen ist und befürchten muss, selber Opfer einer Gewalttat zu werden. Die Gruppe der Kinder ist also in ihrer Einstellung den Verbrechen gegenüber nicht homogen, nicht alle befürworten die Gewalttaten.

Nur einige Tage später brennt die Scheune. Die Frage, ob es sich dabei um Brandstiftung handelt, bleibt offen. Die Kinder des Pfarrers scheinen offensichtlich überrascht zu sein, während Abbildung 5 eine mögliche Täterschaft anderer Kinder symbolhaft andeutet. Die Kinder des Verwalters beobachten die brennende Scheune reg- und emotionslos durchs Fenster. Sie scheinen im Gegensatz zu den Kindern des Pfarrers nicht überrascht oder aufgewühlt aufgrund des Anblicks. Das Feuer spiegelt sich im Fenster und setzt somit die Kinder bildlich indirekt mit dem Brand in Verbindung. Es fällt auf, dass das *weiße Band* nur wenige Deutungsmöglichkeiten auf der Suche nach dem oder den Schuldigen für die Gewalttaten anbietet. Sobald man sich dafür entscheidet, das Gesehene zu interpretieren und einen Täter zu benennen, scheint eine Beschuldigung der Kinder unausweichlich.

Die Baronin scheint dabei die einzige Person im Dorf zu sein, die sich nicht am kollektiven Prozess der gegenseitigen Beschuldigungen beteiligt, sondern ein grundsätzliches Problem erkennt. Sie kann sich diesem Problem allerdings innerhalb der Gesellschaft ebenso wenig entziehen, wie alle anderen Dorfbewohner und sieht die einzige Lösung in einer Flucht aus dieser Umgebung, welche „von Böswilligkeit, Neid, Stumpfsinn und Brutalität“ (Haneke, 2010b: 182) dominiert ist. Abermals wird die These unterstrichen, dass es der Einzelne nicht vermag, sich der Hierarchie und Macht und dem daraus resultierenden System von Gewalt entgegenzustellen. Eine persönliche Lösung, welche allerdings nichts am eigentlichen Grundproblem ändert, stellt die Flucht der Baronin, die sich als potentielles Opfer empfindet, dar. Denken wir an das Musizieren mit ihrem Bediensteten zurück, ist die Baronin jedoch ebenso ein Teil dieses Systems, welcher zu dessen Aufrechterhaltung beiträgt.



Abbildung 5: Die Kinder des Verwalters beobachten die brennende Scheune

Dabei scheint eine gesteigerte Intensität der fragwürdigen Erziehungsmethoden dieser Zeit zu einer gesteigerten Anzahl und Intensität der Gewaltverbrechen zu führen. Hanekes Modell über Gewalt ist ein sich gegenseitig steigerndes System aus Aktion und Reaktion. Die Obrigkeiten reagieren auf die Gewalt mit einer Intensivierung der Druckmittel, welche die Gewalt überhaupt erst herbeigeführt hat. Dieses Prinzip wird auch dadurch verdeutlicht, dass Klara den Vogel ihres Vaters mit einer Schere kreuzigt, nachdem sie von ihm einige Tage zuvor vor der Konfirmationsklasse an den Pranger gestellt worden war und einen Ohnmachtsanfall erlitt. Der gekreuzigte Vogel, welcher in Abbildung 6 zu sehen ist, kann als geistliches Symbol und damit als ein Hinweis darauf verstanden werden, in wessen Namen diese Gewalttat ausgeübt wurde. Einen noch eindeutigeren Hinweis darauf, dass die Täter im Namen Gottes handeln und auf ihn ihre Taten begründen, ist der Zettel, welcher beim misshandelten Karli gefunden wird. Auf diesem steht: „Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied“ (ebd.: 166). Wir erfahren, dass die Kinder, als die von uns vermuteten Täter, die Religion als Rechtfertigung ihrer Taten missbrauchen. Haneke gibt an, dass der ursprünglich gedachte Titel des Films *Die rechte Hand Gottes* gewesen sei und sich dieser Titel auf die Kinder bezöge (vgl. Assheuer 2010: 161). Gewissermaßen interpretiert er sich mit dieser Aussage selbst und räumt zumindest für einen Teil der ungeklärten Gewalttaten die Schuld der Kinder ein. Er führt in einem Interview in Cannes weiter aus, dass die Kinder den ihnen auferlegten Regeln bis zum Extrem folgen würden, und dass sie sich als die Bestrafer derer verstehen würden, welche sich nicht an die ihnen eingetrichterten Regeln hielten. Er sieht hierin begründet, dass jedes Ideal korrupt sei, sobald man es zu etwas Absolutem erhebe (vgl. Blondinka, 2014: 0:50-01:05). So wie es auf dem Zettel bei Karli geschrieben steht, bestrafen die Kinder dabei nicht diejenigen, welche sie eigentlich bestrafen wollen, sondern „deren Kompagnons“ (Assheuer, 2010: 161). Diese Kompagnons sind immer diejenigen, welche schwächer sind oder in der Gewalthierarchie des Dorfes unter den Tätern stehen. Hier wird nochmals die These bestätigt, dass die Gewalt innerhalb des Dorfes immer von oben nach unten getragen wird.

Nach dem Verbrechen an Karli werden abermals die Gendarmen in das Dorf zu Hilfe gerufen und können abermals keinen Schuldigen finden. Es scheint, als wolle Haneke sagen, dass kein Außenstehender die Probleme des Dorfes zu lösen vermag, dass eine mögliche Lösung nur innerhalb des Gefüges selbst realisiert werden könne.

Kurz nachdem der Pfarrer den gekreuzigten Vogel gefunden hat, wird der dadurch in ihm entstehende Konflikt in der Konfirmationsszene verdeutlicht. Die Kreuzigung ist eine kleine Rebellion Klaras. Ein Racheakt, welcher uns als Zuschauer vor allem klar macht, wozu Klara in der Lage ist, und dass sie eben nicht durchgehend das wohlgezogene und höfliche Mädchen ist, welches sie in der Öffentlichkeit vorgibt zu sein. Der

Pfarrer zögert, Klara den Becher mit dem „Blut des neuen Testaments, [...] zur Vergebung [ihrer] Sünden“ (Haneke, 2010b: 165) zu reichen. Er scheint zu wissen oder zumindest zu ahnen, dass Klara den Vogel gekreuzigt hat. Seine auf Gott begründeten Erziehungsmethoden und die damit verbundene Strenge werden in Frage gestellt. Er scheint die Folgen seiner eigenen Erziehung wahrzunehmen, nimmt es aber in Kauf, diese Erkenntnis zu verleugnen und sich gewissermaßen selbst zu belügen.

Dieses Verschließen gegenüber der Wahrheit und die damit verbundene Inkaufnahme der Konsequenzen findet im abschließenden Gespräch mit dem Lehrer seinen Höhepunkt. Als dieser seine Schuldvermutungen dem Pfarrer gegenüber äußert, stößt er auf heftigen Widerstand. Ein Eingestehen der Schuld der Kinder wäre mit einem Eingestehen seiner eigenen Schuld und der Ursächlichkeit in seinen mit allen Fasern gelebten Prinzipien gleichzusetzen. Die Vorwürfe des Lehrers stellen alles in Frage, woran er glaubt. Und obgleich er sich der wahrscheinlichen Täterschaft der Kinder bewusst ist, sieht er keine andere Möglichkeit, als das System nach außen zu verteidigen, welches sich bereits im Inneren als fehlerhaft identifiziert hat. Für die Modellaussage wird klar, dass die Menschen innerhalb der Gesellschaft die Gewalt nicht nur zu verdrängen und zu vergessen scheinen, sondern diese sogar in Kauf nehmen, um ihr persönliches Wertesystem in einer Selbstlüge aufrecht zu erhalten. Damit tolerieren sie die Existenz der Gewalt und tragen zu ihrem Fortbestehen bei, obwohl sie die Ursächlichkeit dafür erkannt haben. Es scheint ein Konflikt zwischen einem angestrebten Ideal und der Vielseitigkeit und Fehlerhaftigkeit des Menschen zu existieren. Hanekes These, dass ein verabsolutiertes Ideal immer korrupt sei, wird hier abermals unterstrichen.



Abbildung 6: Der gekreuzigte Vogel des Pfarrers

Hanna Arendt (vgl. 2013) beschreibt einen ähnlichen Gewaltmechanismus anhand des Gerichtsprozesses Eichmanns, welcher für die Ermordung von sechs Millionen Juden verantwortlich gemacht wurde. Sie beschreibt das Böse im Falle Eichmanns als etwas Banales und Gedankenloses. Eine Banalität, welche ihren Ausdruck in der Unfähigkeit findet, über die Tragweite des eigenen Handelns nachzudenken und sich der persönlichen Schuld gänzlich zu verschließen. So wie Eichmann angab, nur Befehle auszuführen und damit die Verantwortung für sein Handeln einer höheren Instanz übertrug, beruft sich der Pfarrer des *weißen Bandes* zur Rechtfertigung seiner Taten auf Gott und weist damit ebenso seine Schuld von sich.

Eine weitere Szene, welche die Gewaltbereitschaft einiger Kinder und die Gewalthierarchie illustriert, ist die, in welcher die zwei Söhne des Verwalters gemeinsam mit dem Sohn des Barons Sigi Pfeifen aus Weidenholz schnitzen. Während sich der Pfeife Georgs nur einige schräge Töne entlocken lassen, hat Sigi seine Pfeife bereits fertig geschnitzt. Sichtlich verärgert darüber, nimmt ihm Georg die Pfeife weg und schmeißt ihn dabei in den See. Georg ist Sigi innerhalb der Hierarchie der Kinder, aufgrund seiner körperlichen Überlegenheit, übergeordnet. Die ihm dadurch zur Verfügung gestehende Gewalt über Sigi nutzt er genauso aus, wie es zum Beispiel der Arzt mit der Hebamme auf verbale Weise tut. Zudem lässt sich an dieser Szene eine der konkreten Ursächlichkeiten für Gewalt erkennen. Einfach formuliert hat Sigi etwas, was Georg nicht hat, bzw. kann etwas besser als Georg. Dieser Fakt, der sich auch allgemein auf die Ungleichheiten innerhalb einer Gesellschaft übertragen lässt, führt zur Wut und einem daraus resultierenden Gewaltakt Georgs. Nach dieser Theorie muss Gesellschaft zwangsweise immer Gewalt hervorrufen, da der eine mehr als der andere hat und Talente und Fähigkeiten unterschiedlich gerecht verteilt sind.

Die Erklärung, wieso Georg mit unmittelbarer körperlicher Gewalt auf den Unmut über diese Ungleichheit reagiert, scheint die kurze Zeit später folgende Szene mit seinem Vater zu liefern. Bevor der Verwalter Georg überhaupt zu Wort kommen lässt, hat er ihn bereits mit den Worten „ich schlag dich tot“ (Haneke, 2010b: 177) niedergeschlagen und tritt auf ihn ein. Als sich kurze Zeit später herausstellt, dass Georg wirklich die Pfeife hat, nimmt er einen metallenen Stock zu Hilfe, um seinen unter Schmerzen schreienden Sohn weiter zu verprügeln. Dabei stellt er vorerst das Wort des Barons, bzw. dessen Sohnes Sigi über das Wort seines eigenen Sohnes, ohne die Möglichkeit eines Missverständnisses zu würdigen. Dabei scheint sich das Höchstmaß erzieherischer körperlicher Gewalt auf seine Söhne abzufärben. Gewalt schafft Gewalt. Die Gewalt, die die Söhne des Verwalters durch ihn erfahren, geben sie innerhalb der Hierarchie nach unten weiter. Wie wir es bereits festgestellt haben, führt dabei eine Intensivierung der erzieherischen Mittel scheinbar zu einer Intensivierung der darauf folgenden Reaktionen.

Mit dem Eintreten des 1. Weltkrieges zum Ende der Erzählung sind die eigentlichen Probleme der Dorfgemeinschaft plötzlich nebensächlich. Es erscheint Crepaldi (2012: 210) als sehr schlüssig, dass sich die Spannungen im Dorf mit Ankündigung des Krieges „in Kriegseuphorie entladen“. Dabei scheint der Krieg wie ein Geschenk an die im *weißen Band* vorgestellte Gesellschaft. Ein Geschenk, welches die sich anbahnende Eskalation innerhalb der Dorfgemeinde verhindert und dem Dorf die Möglichkeit eröffnet, diese potentielle Eskalation im Kollektiv nach außen zu tragen. So wird in der Schlusszene laut Regensburger (2012: 145) die „ordnungsstiftende und –wiederherstellende Funktion des Krieges [...] deutlich hervorgestrichen“.

In einer der letzten, den Film abschließenden Bildsequenzen, welche in Abbildung 6 zusammengefügt sind, sehen wir die Kirche des Dorfes aus einem von Aufnahme zu Aufnahme immer größer werdenden Abstand. Während dieser sich vom Dorf entfernenden Bilder stellt uns der Lehrer die Theorie vor, auf die sich die Dorfgemeinschaft in Bezug auf die Gewaltverbrechen nun geeinigt zu haben scheint. So wird behauptet, dass Karli der Sohn des Arztes sei und dieser mit der Hebamme seine damalige Frau umgebracht habe, um das uneheliche Kind zu vertuschen. Aufgrund dieser Annahme scheint es den Dorfbewohnern möglich, dass der Arzt und seine Familie, welche kurze Zeit zuvor ohne Ankündigung das Dorf verlassen hatten, auch für alle anderen Verbrechen verantwortlich zu machen sind. Die Unstimmigkeit dieser These in Bezug auf den Reitunfall des Arztes und die Misshandlung Karlis scheint die Dorfbewohner dabei nicht weiter zu interessieren.

Das bildliche Entfernen von der Kirche, scheint dem inhaltlichen Entfernen von der eigentlichen Wahrheit über die Gewaltursachen zu entsprechen. Die Bewohner polarisieren die Gewalt, indem sie diese auf einen einzigen Schuldigen, eine Art Sündenbock, projizieren. Dieses Vorgehen erscheint als eine notwendige, verallgemeinerte Lösung zur Wiederherstellung des Dorffriedens.

Dass diese Lösung allerdings keine wirkliche Lösung ist und höchstens eine Teilwahrheit darstellen kann wird abermals bildlich unterstrichen, wenn sich die Kirche innerhalb der zweiten Einstellung abdunkelt. Es wirkt, als wolle uns der Filmemacher sagen, dass die grade erörterte Theorie sinnbildlich kein erhellendes Licht auf die Gewalttaten wirft, sondern unsere Sicht auf die Dinge verdunkelt. Ebenso kann diese Bildfolge als eine Aufforderung verstanden werden, die Erzählung aus einem größeren Abstand zu betrachten. Brunette (vgl. 2010:134) sieht darin den Versuch des Regisseurs, Universalität zu schaffen und auf einen größeren Bedeutungszusammenhang hinzuweisen.



Abbildung 7: Bildabfolge: Kirche des Dorfes

8 Fazit

Wir werden nun noch einmal die wichtigsten Erkenntnisse unserer Untersuchungen zusammenfassen und uns fragen, in welche Richtung diese Untersuchungen fortgeführt werden können.

Wir haben Michael Haneke als einen Autorenfilmer kennengelernt, dessen Filme von seiner Unzufriedenheit mit dem gegenwärtig existierenden Kino geprägt sind. Die aus dieser Unzufriedenheit resultierenden konträr gewählten Stilmittel führen für gewöhnlich zu einer Distanzierung des Zuschauers, da sie mit dessen Sehgewohnheiten brechen. Diese Distanzierung gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, über das Geschehen zu reflektieren.

Haneke kehrt das Mittel des *unzuverlässigen Erzählens* in seiner ursprünglichen Verwendungsform um und nutzt einen subjektiven Erzähler, um uns sein Modell über den Ursprung des Bösen vorzuführen. Dabei dienen ein inhaltlicher und bildlicher Rahmen dem Eindruck der Geschlossenheit des Modells. Hanekes Figuren im *weißen Band* werden typisiert und als scheinbar austauschbare Vertreter ihrer Stände unaufgeregt inszeniert. Wir haben festgestellt, dass ein Dorf als begrenzter Sozio-Kosmos die einfachste Form darstellt, um eine Gesellschaft zu repräsentieren. Das Schwarz-Weiß des Bildes unterstreicht dabei den Artefakt-Charakter, während der Film eine exakte Umsetzung des zuvor minutiös ausgearbeiteten Storyboards darstellt. Durch eine Negativanalyse zeigt Haneke verallgemeinernd Missstände in unserer Gesellschaft auf. Er gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, sich die Lösung der aufgezeigten Probleme selber zu erschließen.

Dabei versucht sich Haneke durch die Offenheit und Uneindeutigkeit seiner Filme zum einen der Komplexität unserer Wirklichkeit anzunähern, und zum anderen den künstlerischen Anspruch zu erfüllen, welchen er an das Medium Film stellt. Er bezieht den Zuschauer durch die auferlegte Interpretationsnotwendigkeit in den Film mit ein. Die Offenheit des *weißen Bandes* weist zwar auf eine größere Allgemeingültigkeit hin, ohne eine letztendliche Eigeninterpretation bleibt das Werk jedoch in Bezug auf seinen Modellanspruch unvollständig. Aufgrund dieser Annahme habe wir das Modell des *weißen Bandes* als ein *offenes Modell* definiert, welches seine Vervollständigung erst durch eine Interpretation erlangt. Diese Interpretation liefert uns Antworten auf die Frage nach dem Ursprung des Bösen.

Die direkte Schuld für die Gewaltverbrechen wird innerhalb des *weißen Bandes* zwar nicht endgültig geklärt, alle Hinweise innerhalb des Films deuten jedoch auf die Kinder hin und bieten uns keine plausiblen Deutungsalternativen an.

Die Ursache für diese Gewalttaten scheint in der Erziehung begründet zu sein. Den Kindern werden innerhalb dieser Erziehung streng und herzlos Ideale vermittelt, welche sie nicht nur verstanden, sondern auch verinnerlicht haben. Legitimiert werden diese Erziehungsmethoden durch die Religion. Die Religion wird für persönliche Interessen missbraucht. Durch die Verabsolutierung dieser ihnen eingetrichterten Regeln wird aus der Ideologie eine Art des Fanatismus. Die Kinder verstehen sich als die Richter Gottes und bestrafen all diejenigen, welche sich nicht zu 100 Prozent an ihre Ideale halten.

Die Hierarchie innerhalb einer Gesellschaft führt jedoch dazu, dass Gewalt nicht von unten nach oben weiter gegeben werden kann, sondern immer von oben nach unten getragen wird. Wird die Gewalt nach oben getragen, dann nur auf indirekte Weise, wie durch das gespannte Drahtseil, welches den Arzt zu Fall bringt. Gegen diese Hierarchie scheint eine Auflehnung unmöglich, die einzige aufgezeigte Lösung liegt in einer Flucht aus dem System. Die Hierarchie durchwirkt alles und niemand kann sich ihr entziehen. Das Modell stellt die Gewalt als ein unvermeidbares Übel dar, welches zwangsweise aus der Ungleichheit des Menschen heraus entstehen muss.

Des Weiteren illustriert die Erzählung einen Nachahmungseffekt. Diejenigen, die z.B. eine extreme körperliche Gewalt erfahren, haben eine geringere Hemmschwelle, eine ähnliche Form der Gewalt an andere weiter zu geben. Dabei führt eine Intensivierung der erzieherischen Mittel zu einer Intensivierung der Reaktion, was wiederum dazu führt, dass das Gewaltsystem zwangsläufig auf eine Eskalation zusteuert. Diese Entwicklung wird durch die Bereitschaft der Gesellschaft begünstigt, über Gewalttaten zu schweigen, diese zu verdrängen und zu vergessen. Dieses Verdrängen scheint ein ausschlaggebender Mechanismus für den Ursprung des Bösen zu sein. Die Unfähigkeit, sein eigenes Handeln zu reflektieren und damit die eigene Schuld einzugestehen ist ein zeitloser Mechanismus, welchen wir auch bei Eichmann wiedergefunden haben.

Solange kein Schuldiger ausgemacht werden kann, führt die Gewalt zur Aufspaltung der Gesellschaft. Diese Aufspaltung wird in Form von gegenseitigen Beschuldigungen sichtbar. Der Krieg wird als eine Möglichkeit vorgestellt, diese aufgestauten Spannungen gemeinschaftlich auf einen größeren Gegenspieler zu verlagern. Innerstrukturell wird die Eskalation durch das gemeinsame Benennen eines Alleinschuldigen vermieden. Durch diese einfache und verallgemeinernde Betrachtungsweise führt die Gemeinschaft zu ihrem vermeintlichen Frieden zurück.

Die Modelltheorie über den Ursprung des Bösen in Gesellschaften und das Wirken der Gewalt scheint der Theorie Girards (vgl. 2003) sehr ähnlich, nach welcher sich Gewalt in Gesellschaften durch das menschliche Nachahmungsverhalten ausbreitet und Konflikte durch die Ungleichheiten der Menschen entstehen. Dabei steuert die Gesellschaft

laut Girard auf eine kollektive Selbstzerstörung zu, welche nur dadurch eingedämmt werden kann, dass sich die immer mehr auseinanderdriftende Gesellschaft zusammenschließt und einen Schuldigen, einen Sündenbock, für das Chaos benennt. Dabei würde die Religion die Gewalt verschleiern und zur Instandhaltung dieser beitragen, so Girard.

Unsere übergeordnete Frage, ob Hanekes *Das weiße Band* ein Modell für die Entstehung von Gewalt in Gesellschaft darstellt, kann also abschließend bejaht werden. Das *offene Modell* nähert sich unter Zuhilfenahme einer Vielzahl filmischer Stilmittel und unter Einbeziehung des Zuschauers dem Ursprung des Bösen an und stellt dabei die These auf, dass jedes System, welches verabsolutiert wird, zwangsläufig zu Radikalismus führt.

Inwieweit dieser These zugestimmt werden kann, bleibt Gegenstand weiterführender Untersuchungen. *Das weiße Band* zeigt zudem stilistische und inhaltliche Ähnlichkeiten zu Lars von Triers *Dogville* (2003) auf. Ein Vergleich der Stilmittel und des Inhalts beider Filme könnte Untersuchungsgegenstand einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit sein.

Abschließend können wir festhalten, dass Film immer mehr als die Summe seiner Konzepte ist, da man laut Haneke ansonsten ja nur noch Artikel und wissenschaftliche Arbeiten zu schreiben bräuchte (Naqvi, 2010: 140). Film ist eine wundervolle Möglichkeit, den Zuschauer zu unterhalten, ihn einer Dramaturgie folgen und in den Zauber der Bilder eintauchen zu lassen. Eine Möglichkeit, ihn zu involvieren, ihm eine kritische Haltung abzuverlangen und damit seinen Horizont zu einem gewissen Grad zu erweitern. In dieser Hinsicht ist Film immer mehr als ein modellhaftes Theoriestück und das ist auch gut so.

Literaturverzeichnis

Bücher:

Adorno, T.W.:

Something's Missing. In: Bloch, E.: The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Cambridge London: The MIT Press, 1988, S.1-17.

Adorno, T.W.:

Minimma Moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Arendt, H.:

Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper Verlag, 2013.

Assheuer, Thomas ; Haneke, Michael:

Michael Haneke : Gespräche mit Thomas Assheuer. Berlin: Alexander Verlag, 2010.

Badow, G.:

„Das ist garkein Modell!“. Berlin Heidelberg New York: Springer-Verlag, 2010.

Braun, N. ; Saam, N. J.:

Handbuch Modellbildung und Simulation in den Sozialwissenschaften. 1. Aufl.. Berlin Heidelberg New York: Springer-Verlag, 2014.

Brombach, I.:

Eine offene Geschichte des Kinos. Berlin: Vorwerk 8 Verlag, 2014.

Brunette, P.:

Contemporary Film Directors: Michael Haneke. Champaign, IL.: University of Illinois Press. 2010.

Cieutat, Michel ; Rouyer, Philippe ; Haneke, Michael:

Haneke über Haneke : Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer. Berlin: Alexander Verlag, 2013.

Crepaldi, G.:

Einige Bemerkungen zur Verbindung von Michael Haneke und Theodor W. Adorno. Und ein „Lektürevorschlag“ für DAS WEISSE BAND. In: Regensburger, D.; Wessely, C.: Von Ödipus zu Eichmann. o.O.: Schüren Verlag, 2012, S.193-204.

Dörner, D.:

Modellbildung und Simulation. München: Oldenbourg, 1984.

- Forrest, T.:
Realism as Protest. Kluge, Schlingensief, Haneke. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Frigg, R.:
Models and fiction. o.O: Springer Verlag, 2010.
- Giesen, B.;Schmid, M.:
Basale Soziologie: Wissenschaftstheorie. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1977.
- Girard, R.:
René Girards mimetische Theorie : im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen. 3. Aufl.. Münster: LIT Verlag Münster, 2003.
- Gsänger, M.; Klawitter, J.:
Modellbildung und Simulation in den Sozialwissenschaften. 1.Aufl..o.O.: Röll Verlag, 1995.
- Harbordt, S.:
Computersimulation in den Sozialwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974.
- Haneke, M.:
Gewalt und Medien. In: Assheuer, Thomas ; Haneke, Michael: Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer. 1. Aufl.. Berlin: Alexander Verlag, 2010a, S. 193-201.
- Haneke, M.:
Das weiße Band. Das Drehbuch zum Film. 4.Auflage. Berlin: Berlin Verlag, 2010b.
- Kaul, S.:
Bilder aus dem Off. Zu m Hanekes Caché. In: Kaul, S.; Palmier, J.-P.; Skrandies, T.: Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit, Audiovisualität. Musik. Bielfeld: Trascript Verlag, 2009, S.57-68.
- Mohnkern, A.:
Die Wahrheit des Dorfes. Zu Michael Hanekes Das Weiße Band. In: Nell, W; Weiland, M: Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Morrison, M.; Morgan M.S.:
Models as Mediators. Perspectives on Natural and Social Science. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Müller, Katharina:
Haneke: Keine Biografie. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

Naqvi, F.:

Trügerische Vertrautheit: Filme von Michael Haneke. o.O.: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, 2010.

Operprantacher, A.:

Verhängnisvoller Eichwald. Das Band Haneke-Benjamin-Levinas. In: Regensburger, D.; Wessely, C.: Von Ödipus zu Eichmann. o.O.: Schüren Verlag, 2012, S.205-228.

Regensburger, D.; Haneke, M.:

Das Band der Gewalt. Interview mit Michael Haneke. In: Regensburger, D.; Wessely, C.: Von Ödipus zu Eichmann. o.O.: Schüren Verlag, 2012, S.139-146.

Seeßlen, G.:

Den Menschen sichtbar machen. Nachwort von Georg Seeßlen. In: Haneke, M.; Cieutat, M.; Rouyer, P.; Haneke, M.: Haneke über Haneke. Berlin: Alexander Verlag, 2013, S.371-390

Stachowiak, Herbert:

Allgemeine Modelltheorie. Softcover reprint of the original 1st ed. 1973. Wien u.a.: Springer Vienna, 2012.

Wach, M.:

Mit Zuckerbrot und Peitsche. In: Regensburger, D.; Wessely, C.: Von Ödipus zu Eichmann. o.O.: Schüren Verlag, 2012, S.147-168.

Wessely, C.:

Ein weißes Band – Ein blinder Fleck. In: Regensburger, D.; Wessely, C.: Von Ödipus zu Eichmann. o.O.: Schüren Verlag, 2012, S.229-242.

Lexika & Wörterbücher:

Brockhaus:

Brockhaus Enzyklopädie. 17.Auflage, 12. Band. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1971.

Oxford English Dictionary:

The Oxford English Dictionary (OED). 2. Auflage, 10. Band. Oxford: Clarendon, 1989.

Zeitungen & Zeitschriften online:

Becker, C.:

Sütterlin, so korrekt wie eine preußische Armee. 21.03.2015, online unter: <http://www.welt.de/geschichte/article138629894/Suetterlin-so-korrekt-wie-eine-preussische-Armee.html> , Zugriff: 04.06.2015

Bradshaw, P.:

The White Ribbon. The Guardian. 12.11.2009, online unter:
<https://www.theguardian.com/film/2009/nov/12/the-white-ribbon-review> , Zugriff: 02.04.2016.

Buß, C.:

„Das weiße Band“: Monster im Dorf. Spiegel Online. Ressort Kultur. 14.10.2009, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/oscar-kandidat-das-weisse-band-monster-im-dorf-a-654825.html> , Zugriff: 23.04.2016.

Calhoun, D; Haneke, M.:

Michael Haneke discusses 'The White Ribbon'. Timeout London. 2009, online unter: <http://www.timeout.com/london/film/michael-haneke-discusses-the-white-ribbon-1> , Zugriff: 11.04.2016.

Greif, T.:

Wie Luthers Kampflied zur Kriegsfanfare wurde. Die Welt Online. Ressort Geschichte. 31.10.14, online unter:
<http://www.welt.de/geschichte/article133824777/Wie-Luthers-Kampflied-zur-Kriegsfanfare-wurde.html> , Zugriff: 21.05.2016.

Göttler, F.:

Im Dorf der Verdammten. Süddeutsche Zeitung. Ressort Kultur. 14.10.2009, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-weisse-band-im-dorf-der-verdamnten-1.28208> , Zugriff: 02.04.2016.

Haneke, M.:

Schrecken und Utopie der Form. FAZ. 07.01.1995, online unter:
<http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAZ/19950107/michael-haneke-schrecken-und-utopie/F19950107BUZ2DOK.html> , Zugriff: 19.04.2016.

Kilb, A.:

Schrecken eines Jahrhunderts: „Das weiße Band“. FAZ online. Ressort Feuilleton. 14.10.2009, online unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-schrecken-eines-jahrhunderts-das-weisse-band-17006.html> , Zugriff: 02.04.2016.

Kümmel, P.:

Von diesen Kidnern stammen wir ab?. Die Zeit online. Ressort Kultur. 08.10.2009, online unter: <http://www.zeit.de/2009/42/Das-weisse-Band> , Zugriff: 02.04.2016.

Oehmke, P.; Beier, L. O.:

Spiegel Gespräch. "Jeder Film vergewaltigt". Der Spiegel. 19.10.2009, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67398858.html> , Zugriff: 30.05.2016.

Ramirez, S.:

Modellbaukasten. TAZ. 24.05.2006, online unter:

<http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2006/05/24/a0163> , Zugriff: 22.05.2016.

Videointerviews:

Blondinka:

The White Ribbon (2009) Michael Haneke interview in Cannes [auf Youtube veröffentlichtes Interview], 28.12.2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=merMVHaLc4g> , Zugriff: 02.05.2016.

Kluge, A.:

Alexander Kluge im Gespräch mit Michael Haneke über Das weiße Band (1/5) [auf Youtube veröffentlichtes Interview], 24.06.2012,

<https://www.youtube.com/watch?v=EuerRB-2pxc> , Zugriff: 30.05.2016.

Filme:

Haneke, M.:

Das Weiße Band: Eine deutsche Kindergeschichte. Regie: Haneke, M.. Drehbuch: Haneke, M.. Produktionsland Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien. X-Filme Creative Pool. DVD. 144min, 2009.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname